国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

佛教音声为用论

孙　云◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项　阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1156

佛教音声为用论

孙　云◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项　阳◎总主编

国家出版基金项目

NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

贵州师范学院内部使用

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

佛教音声为用论 / 孙云著. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1255-3

Ⅰ. 佛… Ⅱ. 孙… Ⅲ. 佛教－宗教音乐研究－中国 Ⅳ. J608.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 271562 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究

总 主 编：项 阳

封面题字：徐天进

篆 刻：陈振强

书 名：佛教音声为用论

著 者：孙 云

出 品 人：费维耀

责任编辑：陈 盼

装帧设计：翟晓峰

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：上海书刊印刷有限公司

开本：700×1000 1/16 印张：31.5 插页：4 字数：494,000

2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5523-1255-3/J · 1156

定价：78.00 元

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

贵州师范学院内部使用

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　　郭　威　　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　　刘丽娟　　孙　云　　孙茂利

李　卫　　张咏春　　项　阳　　柏互玖

费维耀　　郭　威　　龚　蓓　　常江涛

逯凤华　　程晖晖

总　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世 11 篇，佚篇 12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”[1]。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通[2]。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱 1700 本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[①] 这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[②] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[③]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[④]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孝妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

自　序

作为中国唯一汉藏并存的佛教名山，五台山在中国佛教发展的历史中具有重要的地位，从20世纪50年代开始，学人分别从不同的领域展开了对它的研究。而究其音乐层面，已经在音乐本体特征、历史层面的研究取得了丰硕成果，做出了重要贡献。当进入博士学习阶段，吾师项阳先生建议我将五台山佛教音声作为切入点进行研究。这无疑给我出了一个难题，正如一位老专家所言：人家都已经出书了，你还有什么可研究的？的确如此，面对前人丰富的研究成果，如果还是沿着既往的路子前行，那无疑失去了研究的必要性。

但是我在审读研习中发现，更多前人的研究仅仅将五台山佛教音声作为一种区域文化论之，聚焦其个性的描述，就五台山而讲五台山，疏于将其作为中国佛教音声整体的组成部分来进行共性与个性的探究。因此，这也就局限了五台山佛教音声研究向更高层次的衍申。五台山佛教音声的研究进入了一个瓶颈时期，究其主要原因，还是理念问题导致了视野的局限。

项阳老师建议我仔细阅读佛教史、寺院经济发展史、南北朝历史以及僧官制度研究、石窟乐舞研究、乐籍制度研究、礼乐制度研究等方面的文献，要求我学习大文史界的研究方法，调整知识结构，建构历史与活态接通、宗教与世俗接通、王朝典制与民间礼俗接通、宫廷与地方接通的研究理念，从历史的民族音乐学、发生学、功能主义方法论着手投入到佛教音声的流变探究中。之后通过导师多次讲解“功能—制度—礼俗两条脉”的研究理念，耳提面命地强化“佛教戒律”的重要性，愚笨的我才逐渐领会到了“僧人非乐”对于我这一研究的核心意义。僧人破戒奏乐是中土佛教音声流变的转折点，而流变的根本原因，还是其“有用性”受到了周围生态环境，尤其是制度环境的挑战而引发。如是，功能、制度成为本文研

究的两个核心。佛教音声流变的过程是佛教音声为用的过程。当然，这也是与社会的主流音乐创承体系（乐籍体系）发生关联的过程，由此引发了佛教用乐与其他社会功能用乐，比如国家典礼用乐、民间礼俗用乐甚至是道教用乐之间千丝万缕的关联。

牵一发而动全身，当带着不同的视角、理念进行重新切入时，五台山佛教音声的研究遂备感到处都是“荒地”，我想这就是学术研究理念的魅力，也是我对导师项阳先生无限感激的重要原因。

沿着项师所提倡的“宏观把握下的微观研究”和“文献与活态考察的发生学研究”之理念，全文共形成上、下两篇之架构以及三个空间维度的透视。上篇主要侧重于佛教音声从印度到中土的历史流变，揭示佛教戒律下僧人如何从“非乐”到“破戒奏乐”的流变过程及其佛教音声如何与世俗音乐、与社会主流音乐创承体系发生关联的过程；下篇主要从五台山佛教音声的“活态为用”中进行逆向考察。上、下两篇之间存在着相互佐证的关系，从“印度—中土—五台山”三个空间维度的比对分析，实质上是有回到原点、溯流探源之意。

本书旨在将五台山佛教音声植入中国佛教音声发展的整体脉络中进行透视，在历史与活态的接通中揭开佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐及道教用乐的亲缘关系。着重指出：在宗教与世俗的类归中，佛教音声与世俗音乐之间并没有不可逾越的鸿沟；在礼乐与俗乐的分野中，亦不存在恒定不变的法则。同一首乐曲既可以用在宗教，也可以用在宫廷，还可以用在民间。“一曲多用”所引发的多种功能用乐下的分野与嬗变是“国家在场”下“为用—制度”博弈的产物，俗曲佛用、官乐佛存、佛教音声之民存并非理论上的解读，而是一种真实的客观存在。

文殊圣域、皇家道场、汉藏并存，五台山博大精深的文化内涵在中国佛教发展历史中的地位无与伦比，其发展的连续性、完整性及其悠久历史给我们留下宝贵财富的同时，也留给我们无尽的研究空间。

晚生后学，一切刚刚起步，拙文付梓在即，却深感诚惶诚恐，需要研习之处尚多，敬请方家批评指正。

目　　录

总　序　/项　阳 1

自　序　/1

绪　论　/1

第一节　基于“僧人奏乐与佛教戒律”矛盾的思考　/3

第二节　佛教音声命名及其定位　/8

第三节　“为用—制度”明暗视角的确立及其理论架构　/12

第四节　既往研究综述　/15

一、中国佛教音声的整体研究　/16

二、五台山佛教音声的研究　/36

上篇　佛教音声的历史流变及其与世俗音乐关系总论

第一章　佛教戒律与音声体系的原始建构　/55

第一节　佛教戒律与僧尼非乐　/55

一、禁歌舞与乐器之戒　/56

二、诵经、说法之戒　/64

第二节　伎乐供养与为僧作净　/67

一、法供养与伎乐供养　/67

二、为僧作净与专职伎乐供养人　/73

第三节　佛教戒律下音声体系的释、俗架构　/74

一、音声与佛教音声　/75
二、说法与诵经音声　/78
三、佛教音声体系的释、俗架构　/84
第四节　佛教音声为用传统的形成　/86
一、与社会主流音乐创承体系的关联　/86
二、音声“佛事”传统的形成　/90

第二章　中土佛教音声的演变及其俗曲佛用传统的形成　/97
第一节　“改梵为秦”与“此土宫商”　/97
一、诵经音声　/98
二、说法音声　/102
第二节　伎乐供养的僧尼化及其与音声佛事的合一　/111
一、早期伎乐供养　/112
二、僧人破戒奏乐　/123
三、僧人伎乐供养与音声佛事的合一　/125
四、伎乐供养变异之缘起与“俗曲佛用”之有实无名　/128
第三节　“俗曲佛用”之正名　/137
一、专职瑜伽教僧的产生　/138
二、《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施　/142
第四节　佛教音声与乐籍体系的关联　/149

下篇　五台山佛教音声为用之微观透视

第三章　五台山佛教音声的“释俗交响”　/155
第一节　五台山佛教音声的形成与发展　/155
一、北朝时期　/156
二、隋唐时期　/158
三、宋金元时期　/166

四、明清时期 /170
第二节 “俗乐”的佛化样态及其定位 /176
一、偈与赞 /177
二、特定仪式用曲 /181
三、佛事散曲与伎乐供养 /187
四、器乐的双重为用 /189
五、“俗乐”不俗 /191

第四章 五台山佛教音声的构成及其为用 /193
第一节 五台山佛教音声的四分构成 /193
一、转读与歌赞 /193
二、仪式专曲与器乐供养曲 /201
第二节 五台山佛教音声的为用个案 /204
一、南山寺焰口仪式中的音声为用 /205
二、菩萨顶六月大法会中的音声为用 /234
三、黛螺顶课诵中的音声为用 /258
第三节 佛教音声供养与礼乐文化的双重表达 /271

第五章 五台山佛教音声与明清国家典礼用乐 /277
第一节 明代国家典礼用乐 /278
一、明朝的音乐机构 /278
二、明朝的祭祀用乐 /280
三、明朝的朝贺与宴饮用乐 /287
第二节 清代国家典礼用乐 /295
第三节 五台山佛教音声与明清国家典礼用乐比较 /302
一、五台山佛教音声与明清国家典礼用乐的相通性 /303
二、五台山佛教音声与明清国家典礼用乐之不同 /323
第四节 佛教音声与国家典礼用乐的亲缘关系 /327

一、从鼓吹、大乐到“笙、管、笛、唢呐”供养　/327
二、从拿来为用到与社会主流音乐创承体系的关联　/332

第六章　五台山佛教音声与山西民间礼俗仪式用乐　/336
第一节　关于山西民间礼俗仪式用乐　/336
第二节　“山西八大套”之定位　/341
第三节　五台山佛教音声与山西民间礼俗仪式用乐比较　/348
一、法器为用编制的比较　/348
二、佛教转读、歌赞与民间礼俗仪式用乐的比较　/351
三、佛教仪式专曲与民间礼俗仪式曲的比较　/351
四、佛教器乐供养曲与民间礼俗仪式用乐的比较　/353
第四节　佛教音声与民间礼俗仪式用乐异同解析　/380
一、从“官乐”到佛教、民间礼俗仪式用乐的异化　/380
二、民间礼俗仪式用乐与佛教音声的相通与合流　/384

第七章　五台山佛教音声与山西道教音声　/388
第一节　关于山西道教音声　/388
第二节　五台山佛教音声与山西道教音声比较　/394
一、法器为用编制的比较　/394
二、佛教转读、歌赞与道教吟诵、赞叹的比较　/396
三、佛教仪式专曲与道教仪式专曲的比较　/403
四、佛教器乐供养曲与道教器乐曲的比较　/406
第三节　佛教音声与道教音声相异、相通的思考　/423
一、相异性与丰富性的思考　/423
二、相通性与一致性的思考　/425

结　语　神圣与世俗的嬗变　/431
第一节　佛教音声与世俗音乐的嬗变　/432

一、释俗嬗变的“四层”透视　/432
二、世俗音乐向佛教音声的转化　/433
三、佛教音声向世俗音乐的转化　/435
第二节　佛教音声之民存　/436
第三节　“官乐佛存”　/444
一、官方创制音声敕赐寺院　/444
二、官方委派专职伎乐供养人的带入　/446
三、皇家寺院与品官家庙（寺）的遗存　/446
四、寺院、石窟寺、经幢、佛塔等佛教建筑中的“定格保存”　/452
第四节　“国家在场”下音乐的文化归属与流变　/456

参考文献　/461

后　记　/474

绪　论

功能主义主张文化的功能研究，文化是以满足人与社会的需要为核心，并以其功能与社会整体发生联系。[①] 将功能主义的相关研究成果运用于各个学科领域已取得了突破性的进展，但用于中国传统音乐文化研究尤其是佛教音声文化研究却并不多见，项阳《功能性、制度、礼俗、两条脉——对于中国音乐文化史的认知》[②] 等文以及“佛教音声的系列研究”[③] 应该是一种新的实践与探索。文章不仅对中国传统音乐的功能、礼乐与俗乐的关系、佛教音声的世俗性、佛教音声与民间乐社及其道教用乐的相通性与一致性进行了深层挖掘，而且还架构形成了“功能、制度、礼俗、两条脉”的研究理念。本文在借鉴功能主义理论的基础上，秉承“功能性、制度、礼俗、两条脉”多维研究理念，确立了“音声为用”的视角。

“音声”是佛教中的固有理念，要想发挥佛教功能，音声实为必须。作为一种实用性的艺术，佛教“音声为用”实质上体现了“功能与需求”的双重对接。在以信仰崇拜为基本理念的文化意识中，佛教音声的持久生命力来源于它对社会的适应性调整与服务功能，在“宗教与世俗”的双重结构中彰显出不同的功能，并随着功能的不同而呈现出动态的演变。不论是佛教戒律下印度佛教音声体系的“释、

贵州民族学院内部使用

① 以孔德、斯宾塞、涂尔干、马林诺夫斯基、布朗、帕森斯、默顿为代表。

② 项阳：《功能性、制度、礼俗、两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007 年第 2 期，第 25—34 页。

③ 项阳：《乐户与宗教音乐的关系》，《音乐艺术》2002 年第 2 期；项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003 年第 5 期；项阳：《改梵为秦中的“学者之宗”曹植》，《天津音乐学院学报》2006 年第 4 期；项阳：《关于音声供养和音声法事》，《中国音乐》2006 年第 4 期；项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007 年第 10 期；项阳：《关于佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，《天津音乐学院学报》2009 年第 1 期；项阳：《五台山传承世俗音声的启示》，《佛教文化》2008 年第 4 期；项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009 年第 1 期；项阳：《佛教戒律下的音声理念——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，《中国音乐》2013 年第 2 期。

俗”建构，还是佛教传入中土“改梵为秦”[1] 的主动调整，抑或是国家意识形态之下的被迫变通以及行政举措下“俗曲佛用”传统的合法化，都揭示出适者生存的“为用”流变。可以说，“为用”是佛教音声存在的基础，也是佛教音声发展衍变研究中非常重要的向度，其与以往最大的不同体现在佛教音声与其周围的社会生态环境尤其是“制度环境”的博弈研究中。

“博弈”的本质是趋利避害。不论是音乐戒律、伎乐供养、仪式仪轨，还是礼乐制度、乐籍制度，甚至是国家的政治意识形态，都成为佛教音声“为用”变异的潜在条件。因此，佛教音声的“为用”研究，不仅涵盖佛教音声本身的“形成—应用”研究，而且亦包括佛教音声与世俗音乐的关系、佛教音声的流变与世俗社会环境的博弈研究。

取之于社会，用之于宗教，又折回到世俗社会。佛教并没有形成独立于世俗社会之外的音乐创作体系，“语言音调”[2] 及其“世俗音乐”是佛教音声形成的根本。不论是专门创作，还是拿来为用，都是社会主流音乐创承体系的产物。如是，拿来世俗音乐去应用又形成了有别于世俗的宗教风格，服务于世俗社会又逐渐被世俗社会所积淀接衍，一个贯穿于“宗教”与“世俗”之间的“为用”意义凸显出来。从某种层面上而言，佛教音声与世俗音乐之间并没有不可逾越的鸿沟，圣、俗嬗变仅在“为用—制度”的博弈之间。因此，以“为用”为主线、以“制度”为暗脉成为本文研究的两个重要特征。

五台山位居中国四大佛教名山之首，不仅是中国唯一一座汉藏并存的文化名山，也是汉传佛教南北派的荟萃之地，其青黄并济、南北合流、显密兼容的独特格局在中国佛教音声发展中实属罕见。从后赵佛法流布到元魏大规模的建寺度僧，到唐朝文殊圣域确立其引领全国的重要地位，再到元朝藏传佛教萨迦派（“花教”）的进入、明清时期格鲁派（“黄教”）的兴盛发展，独特的政治诉求以及文殊圣域的强大感召力使其一度成为皇家道场以及佛教音声文化发展的重镇，其发展的连续性、完整性及其丰富内涵在中国佛教音声中具有典型意义。恰如任继愈先生指出的

---

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，北京：中华书局，1992 年，第 53 页。

② 语言为人类共同创造，严格地说并没有世俗与宗教的区别。在这里强调佛教念经是语言基础上变化形成的，而并非佛教独立创造，其中的不同更多体现在风格韵味上的不同。

那样："五台山文化是中国传统文化的缩影，中国传统文化的精华部分很多方面都可以在五台山佛教文化的范围里体现出来。"① 如是，以五台山作为研究对象方显出"为用"衍变的丰富性以及完整性。

将五台山佛教音声纳入中国佛教音声发展的整体脉络中进行透视，既把握外来宗教自身的特点，又接通宗教与世俗的内在关联。本书对佛教音声在"印度—中土"不同时空的流变过程进行宏观把握，以五台山佛教音声活态为用进行对接研究，形成上、下两篇之架构。上篇涉及印度与中土，主要从历史的角度对佛教音声体系的发展演变及其与世俗音乐关系进行整体把握，着重于佛教"从非乐到重乐"的历史流变及其"俗曲佛用"传统的形成；下篇则是从五台山佛教音声的"活态为用"中进行逆向考察。上、下两篇之间存在着相互佐证的关系，从"印度—中土—五台山"三个空间维度的比对研究，实质上是有回到原点、溯流探源之意。

从某种意义上而言，将五台山佛教音声作为研究对象，不仅以此为核心纵向溯源至佛教音声在印度、中土的研究；同时还可以以此为基点，展开对国家典礼用乐、民间礼俗用乐甚至是道教音声的横向比对研究，从而形成纵横交错、点面结合的研究层次。在历史与活态的逆向考察中对"僧人从非乐—破戒奏乐—俗曲佛用—佛教音声与世俗社会多种功能用乐的相通性一致性"的衍化过程进行"为用"意义的考辨，是本课题立意之所在。

第一节　基于"僧人奏乐与佛教戒律"矛盾的思考

戒律是佛教有别于世俗的重要标志，也是佛教神圣性建构的基础。音乐戒律实为"律藏"之重要组成部分，其中有关僧尼不得动乐、不得储藏乐器、不得自歌舞及教人歌舞的"案例"可谓比比皆是，"僧尼动乐归属恶业"已经成为"律藏"之典跨越国家、族群代代相传。但是，在当下的五台山及其他地区，僧尼演奏乐器（笙、管、笛、唢呐等）为何成为见惯不怪的普遍现象？各省份的《民族器乐曲集成》志书所辑录的佛教音声中为什么具有如此之多的世俗曲牌？它是如何与世俗

① 任继愈：《五台山文化是中国传统文化的缩影——五台山佛教文化国际学术会议上的讲话》，《五台山研究》2002年第3期，第3页。

音声接衍，又是如何被世俗社会所承继？佛教戒律与僧人奏乐对立并存是从何时开始的？五台山佛教音声发展如何显现出这种矛盾与变化？是戒律发生了妥协，还是佛教内部遭遇到了重大变革，还是周围环境所引发的无奈变通？是普遍现象还是特殊反应，还是在印度等地也有类似情状发生？凡此种种，引发笔者对佛教音声演变脉络的进一步探求。溯本求源，回到“原点”探寻印度佛教音声的演变具有重要的意义。

在印度，佛教不仅建构了诵经、说法、伎乐供养三大音声体系，而且还形成了“僧尼戒乐”的典章规制，从“广律”① 到“戒本”到其注疏都可以看到大量案例及其惩处规定。虽然《十诵律》《五分律》《摩诃僧祇律》《四分律》以及《根本说一切有部毗奈耶》一般被认为是部派佛教时期的产物，但实质上，从佛陀时代就已经拥有了僧尼戒乐的实质性内容，其中对于僧尼一些不当行为出现了相应的处罚制度。佛陀灭度几个月之后，出现了第一次结集（王舍城结集），形成了律藏历史上的首次口述传承，但可惜的是，结集而成的《八十诵律》原本无存。大约在佛灭度的一百年之后，出现了第二次结集（或称“毗舍离结集”），由于对“十事非法”存在争议，部派之间出现纷争，逐渐形成了上座部与大众部的分裂，究其分裂应该是基于戒律分歧而导致。之后上座部与大众部逐渐分裂出 20 个部派，印度佛教也从原始佛教进入了部派佛教时期，在这期间，“律藏”也逐渐形成。我们现在所看到的“广律”包括《铜鍱律》《十诵律》《四分律》《五分律》《摩诃僧祇律》《根有律》应是基于此所形成。其中关于“僧尼不得动乐，不得观听歌舞，不得贮藏乐器，不得自歌舞与教人歌舞”都有详细的获罪处理，王小盾、何建平在《汉文佛经中的音乐史料》中已经对其进行了辑录归类。在这里需要着重指出的是：音乐戒律已经覆盖所有的“广律”，说明它是一种普遍的大法，是僧人必须遵守的典章制度，不论是原始佛教、部派佛教，还是大乘佛教，亦是如此。相比较而言，大乘佛教应该是原始佛教、部派佛教基础之上的发展，或是在自我解脱基础之上实现普度众生的菩萨道。从实质而言，仅有修行方式的拓展，而不会排斥已经公认的佛教戒律。目前，普遍认同的大乘佛教戒律主要有六种，《梵网经菩萨戒本

① 指内容详备之律仪，汉译者有五种，即《四分律》《十诵律》《摩诃僧祇律》《五分律》《根本说一切有部毗奈耶》。

疏》便有记载："缘者，此中有五种戒：一观斗戒，二听乐戒，三博戏戒，四妓术戒，五贼使戒。"①

可见，不论是原始佛教、部派佛教还是"大乘佛教"时期，世俗音乐对于僧人而言都不能为之，这点并无异议。既然僧人不能动乐，那么就导致一个必然的结果：如果由于特殊的法会、仪式需要使用音乐进行供养的时候，必须是由世俗中人（白衣、净人）来完成。换言之，"伎乐供养"虽为佛教所用，但却不是僧尼行为，僧尼既不是伎乐供养的享用者，也不是伎乐供养的执行者。因此，从根本上而言，"伎乐供养"的定位实为"俗人之音乐礼佛行为"，与僧尼诵经、说法音声有着本质的不同。佛经甚至是石窟壁画中所现乐器、乐舞大部分实属"伎乐供养"的意义，与人们惯常所理解的"佛教音乐"并不能等同。与此同时必须指出的是：佛教一方面严禁僧尼动乐，一方面又需要伎乐供养的存在，实为二律背反。佛经中有很多解释，《长阿含经》载：

> 佛告阿难：天下有四种人应起塔，香、花、缯盖、伎乐供养。何等为四？一者如来，应得起塔，二者辟支佛，三者声闻人，四者转轮王。阿难，此四种人应得起塔，香华缯盖伎乐供养。②

如是观之，能够享用伎乐供养的人并非普通僧尼，实为诸佛圣贤、起塔者或者涅槃者。换言之，按照音乐戒律规定，普通僧尼非但不能动乐而且连观赏亦被禁止，即使用于供养佛塔，也不允许僧尼为之，必须由专门的"白衣""净人"来完成。对于诵经中"俗歌"的进入，世尊明确指出不合时宜，并且有五种过失存在，所以虽未"结戒"但也可以看出，在早期阶段，世俗曲调进入诵经音声体系并非易事。

从大的社会环境分析，佛教虽然是在反对婆罗门教基础上建立起来的新兴宗教，但不可能完全摆脱掉这种"与生俱来"、延续了近千年的婆罗门教吟诵传统，

---

① ［唐］法藏：《梵网经菩萨戒本疏》，［日］高楠顺次郎等：《大正新修大藏经》（第40册），台北：新文丰出版社，1934年，第602页。

② ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念译：《长阿含经》，《大正新修大藏经》（第1册），第1页。

吠陀经典[1]的吟诵为其后佛教的吟诵奠定了坚实的基础。佛经中给孤独长者向佛陀建议效法外道“作吟咏声而诵经典”[2] 的案例恰恰佐证了这一点。尤其是在“六师外道”的百家争鸣时期，为了寻求发展、争取更多信众的加入，佛教需要更为强有力的宣传措施以及方便的修行之道。很显然，作为一种新生组织，佛教既有对当时“主流宗教”的接衍，也有对整个社会环境的适应调节，吟咏诵经既受到社会大环境的影响，也有佛教“外宏内修”的双层需求。如是，对于与诵经、说法相关的“吟咏”，佛陀默许并要求在“屏处学，勿居显露”[3]，但那些与经文、说法无关的世俗歌舞则严厉禁止。从佛教利益出发、从僧人的音乐价值判断出发，辅助以诵经、说法的韵调并非“音乐”范畴，当然也就不在戒律戒除之列。

如是，社会环境、佛教戒律与佛教需求三者之间的博弈成为佛教“音声为用”的前提：既要建构神圣的佛教体系，就必须有相应的戒律加以保障；既要利于佛教发展，就必须有辅助诵经、说法的方便的音声法门。三者之间应该是以佛教小心翼翼的变通以求得平衡为要务。

佛教进入中土，虽然文本戒律并未随之译出，但并不意味着佛教戒律没有进入，它更多的是随着佛经中记述传入或者随着僧人音声传教进入，只不过没有特别凸显而已。直至三国之后方见真正的汉译律典，大部分戒本集中于东晋到南北朝期间完成，只有一部《根有律》是在唐朝完成，这就意味着在佛教发达的南北朝时期，《十诵律》《四分律》《摩诃僧祇律》《五分律》都开始流布，尤其是《十诵律》与《四分律》在东晋至隋唐时期最为盛行。至唐朝，律宗得到了空前发展，《四分律》不仅成为律宗信奉的经典，也成为中国佛教戒律学的主流。需要指出的是，中国虽然奉承的是大乘佛教，但并非只是遵守菩萨戒，而是诸律互牵，网络众部，以“广律”为主流的态势。圣凯在《论中国佛教对生产作务的转变》一文中指出：“中国所奉行的是大乘佛教，而实践的是小乘佛教的戒律。”[4]

---

① 吠陀经典是古印度婆罗门教根本圣典之总称，与祭祀仪式有密切关联的宗教文献包括梨俱吠陀（赞歌）、沙摩吠陀（歌曲集成）、耶柔吠陀（祭祀仪式）、阿达婆吠陀（咒术）。

② ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第 24 册），第 207 页。

③ ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，第 207 页。

④ 圣凯：《论中国佛教对生产作务的转变》，《法音》2000 年第 8 期，第 28 页。

严耀中在《佛教戒律与中国社会》指出："大乘佛教是中国佛教中的主流，但大乘菩萨戒并非中国戒律学中的主流，尽管它自从传入后也始终起着重要作用，并且一度非常流行。菩萨戒在中国佛教里不是用来区分出家与不出家的分界线，从某种意义上说，它是诸律的附加规范。"①

由此可见，至少在唐朝之前，佛教戒律盛行，僧尼"不得动乐"在中土应该是大行其道，这也是唐朝之前较少见到僧人奏乐记载的重要原因。唐朝之后，律宗逐渐衰微，但是中国特色的禅院清规却逐渐发展起来并且规定僧人"永断音乐等事"②，可见，不论是印度戒律还是中国特色的清规僧制，严禁僧人动乐实为共通点。那么世俗音乐是如何进入到佛教音声体系之中的呢？很显然，如果戒律并未改变，那么涉及的主要原因应该有两个：一是佛教生存需求的主动调整；二是社会意识形态环境的突变所引发的被动变通。就前者而言，主要表现为佛教音声"入乡随俗"的中国化改变，不论是诵经、说法还是伎乐供养，都必须进行"此土宫商"的置换过程，这种置换应该是佛教音声吸收中国传统音乐进行丰富调整的关键环节。但必须强调指出的是，这种辅以诵经、说法的曲调在僧人的价值评判中根本就不属于"音乐"范畴，故也就不在戒律戒除之列。这是世俗曲调大量进入佛教偈、赞系统中的重要原因。

从"伎乐供养"传统而言，禁乐的制度环境中，早期的伎乐供养当然不可能是僧人为之。所以，中国特色的"伎乐供养"群体一部分是由国家、地方官府送与寺院的专职乐工来完成，一部分是由寺院专门培养的"寺属音声人"经久供养。究其源头，应该是秉承印度净人、白衣的供养传统并依托强大的"寺院经济一体化"基础之上建构而形成。但是这种格局逐渐被"三武一宗"灭佛所瓦解：寺院经济摧毁、僧尼还俗、戒律名存实亡，寺院所属伎乐供养人也随之流散，加之唐朝瑜伽焰口佛事的兴起等众多原因，僧人破戒奏乐，"伎乐供养"逐渐僧尼化并"结构"成为新的传统。明朝朱元璋推行瑜伽教僧培养制度，规范焰口市场，无形中催动了僧人奏乐的历史进程；永乐皇帝将南北曲等世俗曲牌改编成的《诸佛世尊

① 严耀中：《佛教戒律与中国社会》，上海：上海古籍出版社，2007年，第65页。

② ［明］智旭辑释：《重治毗尼事义集要》，〔日〕前田慧云：《卍新纂续藏经》（第40册 No. 0719），台北：新文丰出版社，1912年，第340页。

如来菩萨尊者名称歌曲》颁布寺院，遂将佛教音声与世俗音乐的亲缘缔结逐渐推向巅峰，“俗曲佛用”在世俗皇权之下取得了“合法”地位，并名正言顺地成为其后佛教音声创作的重要传统。

自此，中土佛教走过了“僧人非乐—破戒奏乐—伎乐供养僧人化—俗曲佛用成为传统”的历史过程。“伎乐供养”的僧人化是中土佛教音声发展的分水岭，五台山佛教音声亦是如此。其明朝之前未见有僧人奏乐记载，自明朝开始，史籍与壁画中皆出现了僧人奏乐做佛事的记录，这与中国佛教音声历史上“伎乐供养”僧尼化一般都发生在唐代之后的时段是一致的。仅就目前的研究现状来分析，断章取义者甚多，较多关注的是唐宋之后僧尼奏乐的“片断”现象，疏于唐朝前后佛教戒律与僧人奏乐从矛盾到调适、从非乐到重乐的流变过程。因此，也就忽视了佛教音声与佛教戒律、社会环境之间的互动研究，阻碍了佛教音声研究的继续深入。

在一定层面上讲，佛教戒律是佛教音声与世俗音乐之间的分水岭，佛教音声与世俗音乐的缔结经过曲折的变通历程，这是一个历史长线的变化，是音声为用与其为用制度之间博弈的产物。

第二节　佛教音声命名及其定位

关于“佛教音声”，学界常冠以“佛教音乐”加以认知，那么，“佛教音声”与“佛教音乐”有何区别？在僧人不得动乐的戒律约束中，当下所惯称的“佛教音乐”是否符合僧人的价值评判？佛教音声体系之中与世俗音乐关系最为紧密的是哪个部分？是由哪个群体实施完成？石窟壁画中那些婀娜多姿的乐舞形象为何非僧非尼？他们是否属于佛教音乐之范畴？佛经中的音声本意作何理解？与当下民族音乐学中的音声是否有沿袭关系？这些问题对于佛门弟子而言都不是问题，[①] 但对于世俗中人而言，认知上显然还是存在着偏差。

---

① 释昭慧于《从非乐思想到音声佛事》（下）（《中央音乐学院学报》1994 年第 1 期，第 85—90 页）详细地论述了音乐戒律与僧人奏乐之间的矛盾；2012 年 1 月 25 日，湖南省佛教音乐学术研讨会暨第七届亚太地区佛教音乐学术研讨会发言中即有比丘尼做“戒律与音声关系”的发言；等等。

提到音声，人们很容易就会想到美国民族音乐学家梅里亚姆三维模式中所提出的“音声”。在这里需要着重指出的是，本文的“音声”概念与其没有沿袭关系。因为“音声”是佛教固有理念，藏经中有很多记载，在此仅举几例以示说明：

昔佛在世时有一比丘，林中诵经音声雅好。①

世尊名号说法音声，于世间中最上最胜，更无过者。②

有康僧会法师，本康居国人，博学辩才，译出经典，又……音声之学咸取则焉。③

第二七日更作此法，并作种种音声供养。④

声闻者，“声”谓佛教音声，“闻”谓耳根发识，听受佛声，故名声闻。⑤

由此可见，音声本是佛教固有理念，也是一个非常中性的概念，囊括甚广，既包含音乐的声音，也涵盖一切非音乐的声音。但按照“为用”功能，按照佛教戒律“严禁僧尼动乐”之规定，佛教所用音声体系主要分为并置的两大类：一是僧尼诵经、说法的音声，僧人认定属于“非音乐”类；二是世俗中人用于供养的音声，属于“音乐”类。前者是僧人的必修课，后者是“俗人”供养佛的音乐，实为僧人之禁忌。如下图所示：⑥

① ［唐］道世：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。
② ［隋］阇那崛多译：《佛本行集经》，《大正新修大藏经》（第3册），第655页。
③ ［唐］道世：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。
④ ［唐］阿地瞿多译：《陀罗尼集经》，《大正新修大藏经》（第18册），第785页。
⑤ ［宋］遇荣钞：《盂兰盆经疏孝衡钞》，《卍新纂续藏经》（第21册），第518页。
⑥ 此图是在项阳音声体系划分基础上拓展而成。参见项阳：《佛教戒律下的音声理念——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，第1—10页。

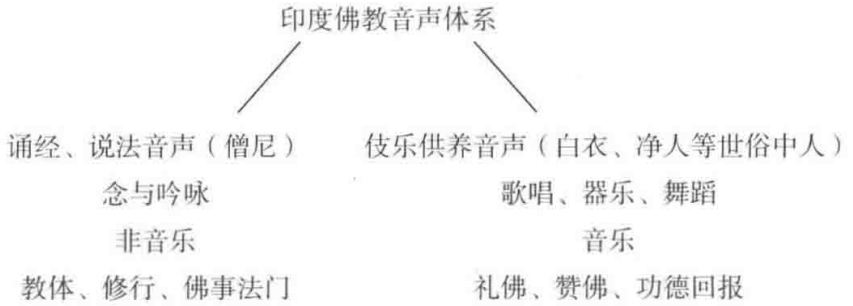


图 1：印度佛教音声体系

综上所述，佛教所用音声体系，既涵盖“非音乐”音声，也涵盖“音乐”音声，是由僧、俗两个不同群体共同完成的释俗交响系统。音乐仅仅对应于世俗中人的礼佛供养行为，如果用佛教音乐指代佛教音声，不仅有以偏概全之嫌。而且在某个时期还与佛教戒律相悖。本文将其称谓确立为“佛教音声”。项阳指出：“音声以为工具或称媒介物助以诵经不为乐，僧尼可用；音声由居士、白衣、白徒有组织地承载，将世间最为美好的情感奉献在佛祖面前，这是俗界之乐奉献的意义，如此形成佛教所用音声理念。”①

以僧人的价值判断，“音声”与“音乐”实为两种不同的范畴。时至今日，南传佛教小乘戒律仍然不允许歌舞，在“海峡两岸佛教音乐巡演”中主办方在对南传佛教僧人进行排练时就注意到了这一点：“南传上座部佛教戒律规定，僧人不准歌舞，所以，此前我们几乎看不到南传佛教僧人表演歌舞，这次南传佛教僧人表演的节目是正统佛教唱诵，而非娱乐性音乐，因此不为戒律所限。”②

很显然，对于什么是音声、什么是音乐、什么是诵经音声、哪些是戒律所规避的范畴等问题，僧尼显然比我们世俗中人更明白，更“专业”。规避禁忌，尊重僧尼价值判断，依照佛教固有称谓，是本文将其命名定位于“佛教音声”的重要原因。“音乐”这个极其世俗的称谓显然更多的是“局外人”的惯称，从佛教传统层面而言，更多为“伎乐供养”之意。

“师古之道，必也正名，名之与实，故当相副。”③ 佛教音声的内涵与外延随着

① 项阳：《佛教戒律下的音声理念——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，第 1—10 页。

② 闽南佛学院：《携手弘法梵呗连心——海峡两岸佛教音乐巡演缘起与纪实》，圣辉大和尚活动年历表，2004 年 2 月 15 日。

③ ［后晋］刘昫等：《旧唐书》卷一一〇《韦湊传》，北京：中华书局，1975 年，第 3146 页。

时空的变化而呈现出不同的内容并伴随着“伎乐供养”主体的改变而发生着“本质”的嬗变：进入中土，早期秉承印度俗人伎乐供养的传统，由专职乐工与寺院音声人进行供养，音乐是僧人不得做、不得“捉”的事情；唐宋之后，僧人破戒奏乐，伎乐供养逐渐演化成为僧尼行为，原来由僧、俗共同完成的两个系统逐渐演变成为僧人独自完成。时至今日，我们所看到的恰恰是这种“合二为一”的现象，五台山佛教音声的传承亦是如此，只不过呈现出接衍之后的整合简化。诵经实为僧尼所必修，说法则已逐渐淡出寺院，伎乐供养形成南北区域的地方性选择，并逐渐成为北方佛教音声的重要特色，诵经与器乐供养（笙管笛唢呐供养）两大体系的活态遗存成为佛教音声体系衍变的重要佐证。详情如下：

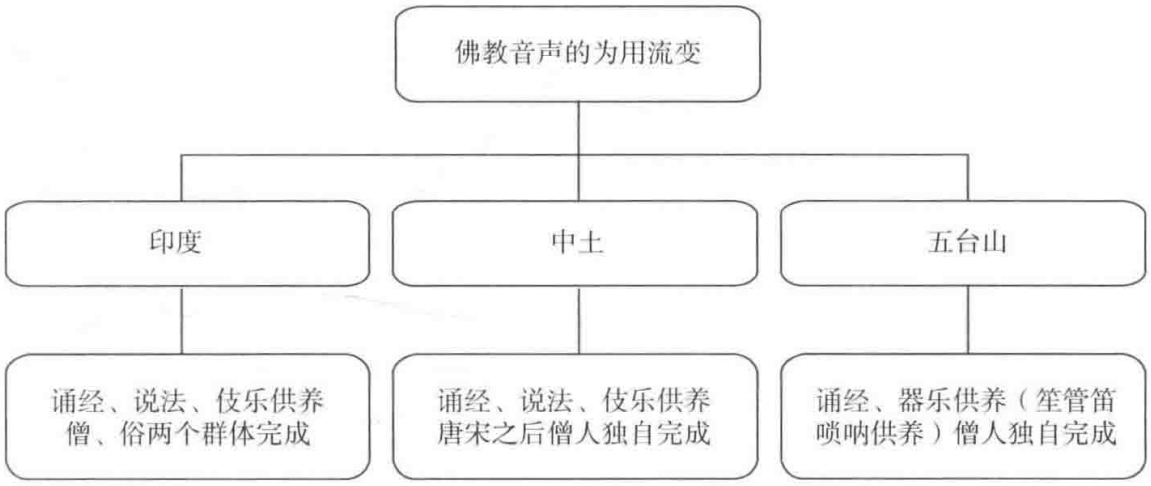


图 2：佛教音声的为用流变示意图

综上所述，中国佛教音声的发展呈现出时段性的特征，在佛教戒律“严禁僧人动乐”的制度约束下，僧人奏乐不是一贯为之，早期石窟壁画与官书正史中所现乐器、乐舞、乐曲并非佛教专利，更多层面上实为俗人礼佛的供养音乐，与僧人“诵经说法”之音声相去甚远，不加辨析笼统地将之称谓“佛教音乐”显然不妥。如今五台山五爷庙戏台上演唱的晋剧、北路梆子等戏曲显然更多的是作为“供品”而具有供养的意义。由此可以分析《洛阳伽蓝记》中寺院里令人目乱睛迷的“剥驴投井”“植枣种瓜”的异端奇术根本不可能是“佛教音乐”。因此，佛教寺院里音乐活动的成分极其复杂，除了诵经、说法、供养音乐之外，还有相当一部分是供人们审美娱乐的世俗音乐，这与继往人们惯指的“佛教音乐”不能等同。

一提到寺院音声就概而论之为“佛教音乐”实为偏颇。因此，佛教戒律是佛教音声神圣建构的基础，佛教音声与佛教音乐虽然只一字之差，但其背后的意义却迥然不同。佛教音声名称的确立是本文立论的一个基本点，也是本文探究的初始。

第三节　“为用—制度”明暗视角的确立及其理论架构

功能主义理论与项阳“功能性、制度、礼俗、两条脉”的理念及其“佛教音声的系列研究”，是本文“为用—制度”明暗视角确立的理论来源与学术基础。

功能主义理论有很多学派，涉及很多领域，但是其功能研究却是所有学派的共同特征。自19世纪法国社会学家奥古斯特·孔德开启这个理论以来，经过斯宾塞、涂尔干、马林诺夫斯基、拉德克里夫-布朗、帕森斯、默顿等人的探索渐而获得了新的发展。

英国人类学家马林诺夫斯基主张“文化是对人需要的满足”，强调文化工具论；拉德克里夫-布朗与帕森斯主张社会结构中的每个组成部分（或制度模式）对社会整体所起到的重要功能，强调“结构—功能”的整体协调；默顿将帕森斯的功能主义理论进行了改进，指出社会系统中并非所有组成部分都发挥着正功能，当社会结构中的某一单位阻止了整个社会或其组成部分的需求满足时，它则是反功能，因此提出了正、反功能的二元性。与此同时，默顿指出了社会组成部分所具有的“显功能”“潜功能”两种特质。20世纪80年代之后，功能主义研究又出现了新功能主义学派的发展等。

从“传统功能主义”到“结构功能主义”再到“新功能主义”，功能研究已经获得了普遍的认同并在各个领域获得了突破性的进展，其强调文化与社会的功能研究、侧重对人类与社会整体需要的满足（或非满足）以及“制度”在社会整体结构中所呈现的功能意义，对于中国传统音乐文化的研究具有重要的意义，但遗憾的是，在民族音乐学的方法论流行于音乐学界的时候，功能主义的理论却没有引起相应的关注。

项阳的《功能性、制度、礼俗、两条脉——对于中国音乐文化史的认知》[1] 一文应该是一种新的实践与发展，作者在既有“音乐功能”认知基础上强调被学界所忽视的中国传统音乐的社会功能与实用功能，并从功能的视角将其划分为礼乐与俗乐两大类别，指出了礼乐文化所具有的为神、为人、人神共享的特殊功能。在此基础上，作者从“乐籍制度”的视角分析了中国传统音乐文化一致性传承的根本原因。这不仅对中国传统音乐的社会实用功能进行了分析，而且在功能主义理论的基础上融合历史民族音乐学的方法论，架构出“功能—制度—礼俗两条脉”的研究理念，并在其后的“佛教音声的系列研究”中取得了突破性的进展：从功能维度将寺院音乐划分为诵经、说法、供养三种类型，辨析三者用乐之样态，指出了释俗交响的发展历程，[2] 揭示音声供养实为“俗人礼佛奏乐，音乐也多为俗曲，音声法事是僧尼与诵经相关的音声行为”。[3] 继而，作者以更为广阔的“制度”视野，将佛教戒律引入佛教音声的研究中，提出了新的观点，对佛曲的定位进行重新认知；对佛教音声“入乡随俗”的“改梵为秦”进行了详细分析；[4] 对北周灭佛“后遗症”[5] 所引发的僧人破戒奏乐的现象加以解读；对永乐皇帝钦颁《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的划时代意义都进行了深层挖掘。[6] 在此基础上沿着“礼俗两条脉”的发展理念，论证佛教与国家、地方官府、民间乐社、道教用乐相通性与一致性的问题，[7] 提出了“俗曲礼用”“礼俗互换”的观点，从更为宏观的多维视角对佛教音声进行了全新的认知与考量。

在当下的研究中，程晖晖《秦淮乐籍研究》、张咏春《中国礼乐户研究中的几个问题》、郭威《曲子的发生学意义》、任方冰《明清军礼用乐与军中用乐研究》、柏互玖《大曲的演化》、王丹丹《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》、周晓爽《房山区北窑村音乐会传谱及其活态研究》、秦晓妍《一个乐班的传统》、袁郁文《历史现场的音乐文化积淀——济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍》、逯凤华

① 项阳：《功能性、制度、礼俗、两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，第 25—34 页。
② 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，第 76—86 页。
③ 项阳：《关于音声供养与音声法事》，第 13—22 页。
④ 项阳：《“改梵为秦”中的“学者之宗”曹植》，第 37—40 页。
⑤ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事合一》，第 72—83 页。
⑥ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第 16—24 页。
⑦ 项阳：《关于佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，第 1—6 页。

《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》、白丽《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》等，[①] 从不同的研究主体丰富着这一研究理念，使之获得了新的发展。如是，项阳“功能—制度—礼俗两条脉”的多维研究及其在“佛教音声系列研究”中的多元实践，亦成为本文“为用—制度”明暗视角确立的直接理论来源与学术基础。

就本文佛教音声的“为用”理论而言，主要涉及三个层面：第一，佛教摄取世俗音声为用；第二，佛教音声被佛教所用；第三，佛教音声被世俗社会接衍为用。这实质上涵盖了佛教音声的形成、应用、流变及其与世俗音乐的关系研究，揭示出佛教音声的“为用流变”与其周围“制度环境”之间千丝万缕的关联。这里的制度既包含佛教内律又包含世俗社会的国家制度；既包含显性的典章轨制也包含隐性的约定俗成、文化传统比如佛教戒律、仪式仪轨、政治意识形态、礼乐制度、乐籍制度、民间礼俗等。凡是与其相关的制度环境都纳入到音声为用的范畴中，从“为用—制度”的博弈中透视佛教音声的历时流变及其与世俗音乐的关联实为本文主旨。

在印度，佛教不仅建立了诵经、说法、伎乐供养三大音声体系，而且构建形成了“戒乐”的典章规制，在佛教戒律之于僧尼不得动乐的制度约束中，印度佛教音声体系是由僧（诵经、说法）、俗（伎乐供养）两个不同群体构成的释、俗交响体系，这种独特的音声体系架构实为佛教需求与其戒律博弈之后的产物。

中土佛教音声的发展演变是在印度佛教音声体系内所作出的元素置换过程，不论是诵经、说法还是伎乐供养都进行了“此土宫商”的中国化。这是佛教音声进入中国的第一次“为用”变革，此次变革是佛教作为一种世界性的宗教在进入不同的国家、地区时所作出的“入乡随俗”的主动调节。所谓“俗”者，实为隐形

---

① 参见系列硕士、博士论文研究：程晖晖：《秦淮乐籍研究》，中国艺术研究院2007届博士学位论文；张咏春：《中国礼乐户研究中的几个问题》，中国艺术研究院2008届博士学位论文；郭威：《曲子的发生学意义》，中国艺术研究院2010届博士学位论文；任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，中国艺术研究院2011届博士学位论文；王丹丹：《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》，中国艺术研究院2011届硕士学位论文；周晓爽：《房山区北窑村音乐会传谱及其活态研究》，中国艺术研究院2011届硕士学位论文；柏互玖：《大曲的演化》，中国艺术研究院2012届硕士学位论文；秦晓妍：《一个乐班的传统》，中国艺术研究院2012届硕士学位论文；袁郁文：《历史现场的音乐文化积淀——济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍》，中国艺术研究院2012届硕士学位论文；逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文；白莉：《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文。

的制度范畴。

唐朝僧人破戒奏乐及其后的伎乐供养的僧尼化是佛教音声的第二次“为用”变革，此次变革是以“三武一宗”灭佛为代表的世俗皇权对佛教僧团征服之后的艰难变通。在武力征服之下，僧人不得已破戒奏乐，佛教自觉地向国家意识标准尤其是向儒家礼制标准靠拢。自此，伎乐供养的僧尼化与中国传统的礼乐文化合流发展成为新的传统。

唐朝瑜伽焰口仪轨的引入及之后焰口佛事市场的形成，是佛教音声的第三次“为用”变革，此次变革是佛教本身的仪式仪轨及其社会需求所形成。

明朝专职瑜伽教僧（应付僧）的出现是佛教音声的第四次“为用”变革，此次变革是朱元璋规范瑜伽焰口市场、推行瑜伽教僧培养制度后的产物，实为焰口需求与国家行政举措博弈的结果。

明成祖朱棣将南北曲等世俗曲牌改编成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁施寺院是佛教音声历史上的第五次“为用”变革，此次变革亦是国家行政干预下的产物。自此，“俗曲佛用”成为传统，佛教音声与世俗社会的主流音乐创承体系（乐籍体系）产生了紧密的关联。

纵观佛教音声发展的历史可以发现：制度无处不在，国家力量无处不在。佛教音声“为用—制度”的博弈恰是“国家在场”下佛教音声的流变与其周围生态环境关系的重要标识。

五台山佛教音声作为中国佛教音声的一个活态样本，实为中土佛教音声接衍之后的整合简化，其发展的连续性、完整性及其汉藏并存的音声格局，不仅彰显出佛教音声的“为用流变”与“制度环境”之间的博弈，而且也揭示出佛教音声与世俗音乐亲缘缔结的真实存在，为我们的研究提供了重要实证。

第四节　既往研究综述

五台山佛教音声不仅是一种区域文化，而且是中国佛教音声的重要组成部分，因此对它的研究就不能仅仅局限于“五台山佛教”本身，而应该拥有全局视野。因此，对中国佛教音声的整体研究现状进行宏观的把握是本文研究的基础。从目前

的整体研究来看，音乐学界、文史界（包含佛教界）都基于不同的学科背景生发出不同的解读。

一、中国佛教音声的整体研究

中国“佛教音乐”[1] 的研究走出了一条从单一到系统化的研究道路，不论是在历史发展、音乐本体还是在仪式、文化解读等层面都有丰硕的成果问世。这不仅展现出信仰与求知的双重探究，而且亦体现出治学方式的不断演进，在某些领域内可以说获得了突破性的进展。然本文的侧重点主要涉及六个层面：佛教音声的中国化研究、佛教戒律与寺属音声人的研究、佛曲的定位研究、佛教音声的仪式与功能研究、佛教音声的本体研究、佛教音声与中国传统音乐的互动研究。

（一）佛教音声的中国化研究

佛教音声进入中国首先面对的就是“中国化”或者“化中国”的两面受融：前者是对中国传统音乐接受与吸纳的过程，而后者则是对中国传统音乐的影响与辐射。但不论是哪一种，实际上体现的都是佛教音声与世俗社会主流音乐互动交流的过程。仅就“中国化”研究而言，田青先生的“佛教音乐的华化”及其佛教音乐的“三线论”可以说是其中最具有影响力的观点。他在《佛教音乐的华化》一文中指出佛教音乐一开始并非就是“土生土长”，佛教初肇应该是“天竺梵呗”，曹植的鱼山制梵亦是在“天竺梵呗”基础上的发展创制。并指出梁武帝时期的佛曲、梵呗已经“清乐”化，四十九首三朝音乐中《须弥山》《金轮幢伎》《青紫鹿》《五案幢咒愿伎》《白鹿》均疑为佛曲。文中对释慧皎《高僧传》、唐道宣《续高僧传·杂科声律篇》中记录的“宣唱”高僧精湛的传统文化素养以及演唱技巧进行分析，指出了佛教音乐华化的必然性。[2]

就全文分析来看，这是第一篇超越微观个案研究而极具宏观把控的力作，作者所提出的“佛教音乐华化”是一个具有重大影响的结论，对其后的研究具有重要的指导意义。在《梵呗——人间佛教的弘法之舟》一文中，作者以“华化”为背

---

① 目前学界基本是以“佛教音乐”命名进行研究，在综述时遵照既往命名。

② 田青：《佛教音乐的华化》，载于《净土天音：田青音乐学研究文集》，济南：山东文艺出版社，2002 年，第 15 页。

景，提出了佛教音乐“三线论”的观点：

> 从天竺梵呗到中国后的华化，到今天汉传佛教音乐的舞台化、艺术化、世界化，中国佛教梵呗所走过的道路，实际上体现了佛教中国化、人间化的理想与实践，中国佛教音乐的发展，实际上一直沿着三条线平行而进：
>
> 天竺梵呗—中国梵呗—唱念—朝暮课诵与法事音乐
>
> 东晋唱导—唐宋俗讲—明清宝卷—弹词—曲艺及民间佛曲
>
> 于阗佛曲—梁武帝正乐—唐宋燕乐大曲—元明曲牌—佛教器乐曲这三条线中，除第三线是器乐曲外，其余两条线中梵呗都是重要内容。①

以音乐形态为划分原则进行三线类归，并针对梵呗在其中所起到的重要作用进行了详细的分析，其历史发展脉络清晰可见。作者区别“三线”形态演变之不同，显然已经强调梵呗与唱导、佛曲之间的区别，尤其是“第三线”佛曲的演化过程尤为引人关注。

那么，何谓佛曲？佛曲的功能是什么？其与人们习惯指称的“佛教音乐”有何区别？唐宋燕乐大曲与元明曲牌是如何转化为佛教器乐曲牌的？显然，佛曲的定位及其发展脉络引人深思，对佛教音乐的定性研究具有重要意义。

杨民康在《论佛教传播史晚期的音乐本土化——傣族和日本佛教音乐的比较》一文中以佛教传播的晚期为大背景，对中国傣族佛教音乐和日本佛教音乐各自在传播的主体和受体之间关系上进行比较分析，指出佛教文化为客方的传播（外来化）与受容（本土化）始终是佛教和佛教音乐发展史所面临的主要矛盾和中心问题，指出了传播过程中所出现的佛教音乐文化大传统与当地文化小传统不断调试融合的现象：“我们把具有传播主体性质的佛经语言或旋律音调（如梵语、巴利语和汉语）看作原生性因素，而把具有传播受体性质者（如日语、傣语）看作次生性因素的话，那么在日、韩佛教和傣族佛教里，凡相对固定、较少衍变的语言或旋律，一般都是原生性因素；而其中的较不固定、变化较繁者，则多系次生性因

① 田青：《梵呗——人间佛教的弘法之舟》，载于《净土天音：田青音乐学研究文集》，第411页。

素……比较北传佛教来说，南传佛教也具有更强的保守性和相对固定不变的特征方面。”

文中亦对汉传佛教音乐文化圈的辐射进行了论述，指出：“北传大乘佛教一旦自印度东渐，便受到中华文化大熔炉的冶炼和重铸，经过不断的改革和演化，不断向周边邻国流播，逐渐建立起一个巨大的北传佛教文化圈。其中，虽然各国佛教的文化次圈都具有自身的某些文化特色（如经文和经腔的本土化），但都以一种基本的文化色调为主，而且以中国佛教为次生性文化中心（印度为原生性中心），有明确的传播主体和受体关系。”①

作者从文化接触所引发的涵化现象进行解读，指出“化他”与“被化”的两种不同特质，对于中国佛教音声的“为用”研究具有重要的借鉴意义。尤其以比较研究的方法，从“世俗—宗教”的整合分类中，将处于不同流派的日本佛教音声与傣族佛教音声进行比较分析，对于佛教音声“原生性”与“本土化”的认知、对汉传佛教音声对日本的影响的研究都具有重要的启示，无论其理念与方法论都具有借鉴意义。

曾金寿在《试论中日佛教音乐的汉化形态》一文中不仅分析了佛教音声汉化的形成与发展，而且还兼论隋唐时期中国对日本佛教音声的影响：“佛教音乐的汉化是中国人对佛教教义理解基础上根据自身的文化特质而发展起来的音乐形式。在其发展过程中，它不仅融入了中原人的音乐观念，而且也融合了长期以来依词配乐、用谱记乐的智慧。这种特色音乐与汉化佛教一同构成中国化佛教，并对周边国家产生很强的辐射力。”②

印度佛教音声的中国化，中国佛教音声对日本佛教音声的作用与影响是作者研究的重点，但将敦煌石窟中的乐器统称为佛教乐器进行考证，显然是忽视了佛教戒律中“僧人不得动乐、不得持捉乐器”的典章规制。继而，作者认为《唐会要》《羯鼓录》及《乐书》中所记载的佛曲是佛事仪式中的“音乐门”的观点也有待商榷。实质上，这些被纳入到官方正史中的“佛曲”更多的是乐工行为的礼佛供

① 杨民康：《论佛教传播史晚期的音乐本土化——傣族和日本佛教音乐的比较》，《普门学报》2003年第17期，第5页。

② 曾金寿：《试论中日佛教音乐的汉化形态》，《交响》2011年第4期，第22—28页。

养曲，与僧人的诵经音声有着本质的不同，能否真正被用于寺院中的佛教仪式仍值得深究。

钱慧于《六朝佛教音乐本土化探微》[1] 一文中对“佛教音乐”在孙吴、东晋、宋、齐、梁、陈六朝时期进行了历史脉络的梳理，提出了佛教音声本土化的三个表现特征：兼容性、世俗性、继承性，但是文中对礼佛的供养曲与梵呗不加辨析进行论证，显然也是疏于“伎乐供养”早期阶段实为“俗人礼佛”之本质。

从上述文论中可以看出，将诵经、说法、伎乐供养统称为“佛教音乐”加以研究已成为当下之惯常，将佛经、石窟、壁画中的乐舞、乐器不加区分地划归为“佛教音乐”是为主流，究其主要原因还是疏于区分佛教戒律与伎乐供养传统而致。“僧尼动乐归属恶业”，触碰必是“犯罪”。因此，很显然早期伎乐供养并非僧尼所为，而是世俗中人专门礼佛、赞佛的供养乐舞，与人们惯常所指的“佛教音乐”有着本质的区别。从其特定时段上而言，佛曲乃为伎乐供养曲，与僧人念诵之佛教音声实属两种范畴。如若看不到这一点，当然也就疏于“音声与音乐”之间的本质区别，看不到佛教是如何吸收世俗音乐为己所用的动态演变过程。

（二）佛教戒律与寺属音声人的研究

佛教戒律与寺属音声人的研究始于文史界与佛教界，音乐学界甚少关注，较早与其呼应并作出新的考量与分析者当属项阳。

1. 文史界、佛教界的研究

对于佛教戒律与寺属音声人的研究，文史界主要体现在专门研究与连带研究两个层面。其中专门研究以王小盾、何剑平等人为代表，在研究其他对象的过程中涉及佛教音声研究者则以姜伯勤、张弓等为代表。前者的研究成果主要体现在汉文佛经中音乐史料的辑录分析，而后者则主要涉及寺院音声人及其定性问题分析。佛教界的研究主要是以释昭慧师傅为代表。

律藏之典繁多深杂，将其中的音乐戒律分类辑录是一项艰巨而又意义重大的事情。王小盾与何剑平合作完成的《汉文佛经中的音乐史料》[2]，以《大正藏》为底本，以《中华藏》为参校本，对其中的音乐史料进行全部的分类辑录。书中所涉

① 钱慧：《六朝佛教音乐本土化探微》，南京艺术学院 2005 届硕士学位论文。
② 王小盾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002 年。

及的诵经、说法、伎乐供养的功能划分的研究具有重要的价值，对于“佛教音乐”的定位亦具有重新认知的意义。

屈大成的《从汉译律典看早期印度佛教的音乐观》[①] 一文以佛教戒律为切入点，对早期印度佛教由反对音乐到支持音乐的原因进行解读，基本上是从社会负面影响与利于修道两个层面来解释其中相互矛盾的音乐观。

如果说屈大成先生是站在局外人的视角进行研究，那么释昭慧师傅《从非乐思想到音声佛事》则是以局内人的身分进行解读，这种不同的视角研究具有相互补足的意义。作者从音乐的功能、禁乐的原因、佛教内部音乐的需求几个层面来阐释分析“非乐”与“重乐”各自存在的理由，并援引印顺法师的观点得出结论：“这是采用民间祭祖宗、祭天神的方式，用来供养佛塔的……一般社会的佛陀观，香、花、伎乐等供养，多少有点神（神佛不分）的意识了。”[②]

释昭慧师傅在这里揭示了一个非常重要的信息，那就是伎乐供养受到了“民间祭祖宗、祭天神方式”的影响。这一观点虽具有重要意义，但显然还是忽视了佛教本身的伎乐供养传统。虽然它与中国的祭祀文化有许多相通之处，但毕竟渊源不同，故不能混淆解读。文中所提出的“先以欲钩牵，后令入佛智”的二律背反实为一种新的诠释，但是如果仅仅从佛教内部找寻僧人奏乐的原因，无疑疏忽了社会环境所产生的重要影响。

关于寺属音声人的研究，以姜伯勤的《敦煌音声人略论》[③]《敦煌艺术宗教与礼乐文明》[④]《唐五代敦煌寺户制度》[⑤]；张弓的《汉唐佛寺文化史》[⑥]《唐代寺院奴婢阶层略说》[⑦]；李正宇的《归义军的乐营结构及配置》[⑧] 以及乜小红《唐五代敦煌音声人试探》[⑨] 为代表。

---

① 屈大成：《从汉译律典看早期印度佛教的音乐观》，袁静芳主编：《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2004 年，第 546 页。

② 释昭慧：《从非乐思想到音声佛事》（上、下），《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期、1994 年第 1 期。

③ 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》1988 年第 4 期，第 1—9 页。

④ 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996 年。

⑤ 姜伯勤：《唐五代敦煌寺户制度》，北京：中国人民大学出版社，2011 年。

⑥ 张弓：《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997 年。

⑦ 张弓：《唐代寺院奴婢阶层略说》，《社会科学战线》1986 年第 3 期，第 175—183 页。

⑧ 李正宇：《归义军的乐营结构及配置》，《敦煌研究》2000 年第 3 期，第 73—79 页。

⑨ 乜小红：《唐五代敦煌音声人试探》，《敦煌研究》2003 年第 3 期，第 74—80 页。

在《敦煌音声人略论》一文中，姜伯勤先生分析：由于敦煌寺院的律寺性质，寺院僧尼不可能进行音乐演奏，而寺院“设乐”必然由“寺属音声人”来实施，作者将“寺属音声人”定性为“寺户贱民”群体，认为敦煌的寺户制度来源于北魏时期昙曜发起的“僧祇户与佛图户”制度，二者都是源于印度的“净人”“使人”制度，身分虽略有差别，但是在“为僧作净”这点上是统一的。文中指出敦煌寺户不属于官府户籍，而是隶属于沙州都司，其主要的来源有“俘囚、破落官及其官奴；世族家客、良人投附；各色施身；奴婢升格”共计四种。他们都受到佛教戒律的制约，并指出“奉仙”（检习博士）等乐人不属于官府乐工，也不是坊间乐工，而只能是寺院乐人①。这一结论的影响非常巨大，但将“奉仙”等人列为寺院人户、直接否定其官府乐工身分的做法值得进一步商榷辨析。

按照文献分析，敦煌寺院的供养群体应该主要分为三部分：其一是国家或地方官府敕赐寺院的音声供养人后演化为寺属音声人；其二是寺院雇用的官府乐工；其三是寺院自己培养的寺属音声人，因此被称为检习博士的“奉仙”之身分值得深究。

张弓先生在《汉唐佛寺文化史》一书中，指出中古佛寺的伎乐有“供养型”与“自娱型”两种，寺院戏场则更多的是娱乐欣赏的作用。供养型是为伎乐之主流，其供养的演奏者有宫廷乐工、民间乐人、寺足净人、家人子弟等，作者将“奉仙”等乐人的身分确定为“大约属于寺户贱口”，与姜伯勤先生的观点基本一致。文中指出寺院音声人的来源主要有前代传承下来的净人、寺奴，朝廷赐给的奴婢、净人，典买、布施、投充的奴婢这几种方式。②

乜小红在以上两位学者研究的基础上却认为并不是每个寺院都有音声人，音声人的身分不是寺户贱口，而是自由民：“唐五代时期，敦煌并非每一个寺院都拥有音声人……即使在吐蕃占领时期，也不属于寺户之列，更非贱口……敦煌文献中所见唐、五代时期音声人，不论是在官府，还是在寺院，他们的身分是自由的平民百姓，并非寺户、贱口或贱民。由于他们是特殊技艺者，社会地位往往要比一般平民

① 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，第82页。
② 张弓：《汉唐佛寺文化史》，第175—183页。

百姓高，自能受到各种优待。”①

音声人是唐朝所有从事音乐技艺活动的一个总称，其身分都是贱民，寺院音声人是其中一个特殊的服务群体，当然也隶属贱籍。作者仅仅从唐代的片断背景、其经济地位的提高而否定其贱民身分，显然是忽视了乐籍制度体系下“音声人”“贱籍”身分的普遍性，对于社会整体环境下“音声人”的遭遇还缺乏更为宏观的把握与考辨。

李正宇先生认为在归义军的乐营中存在着为佛事活动服务的“法乐”群体，以及“讲唱”艺人：“历任节度使无不热心奉佛、凿窟造像、写经供养、设斋度僧，节度使及军、州衙府也时常举办各种佛事活动，所以乐营中备有法部乐是事之必然。”②

圣凯在《论中国佛教对生产作务的转变》一文中从中国僧尼的经济问题切入，对僧尼“由不事生产变为重视生产作务过程”进行梳理论证，虽然没有直接谈到“寺属音声人”的问题，但是却揭示了一个非常重要的信息，即指出南朝寺院的白徒、养女、奴婢以及北朝寺院中的佛图户、僧祇户的存在，并揭示白徒、养女以及佛图户的“寺户”性质及“贱口”的定位：“北魏佛寺普遍配置的寺户，一部分来自重罪犯，一部分来自官奴，是将国家贱口转为寺院贱口。其中用于耕田种地的寺户，身份即等同于世俗佃客。”③

作者的论证与上述专家学者的观点互为佐证。实质上，不论是白徒、养女还是僧祇户、佛图户，实为印度“净人群体”的“变异”，他们皆为唐朝寺户的形成奠定了基础，也为“寺属音声人”的形成提供了重要的人力资源，究其身分皆为贱籍。

以上学者的研究透视出：在敦煌寺院里的确存在一个非僧非尼的“乐人群体”，此乐人群体被定位为“寺属音声人”，主要用于寺院设乐、伎乐供养，从事僧人不能为之的音乐活动。

那么，这些寺院音声人与归义军乐营、地方官府的乐工之间的关系是什么？敦

---

① 乜小红：《唐五代敦煌音声人试探》，第79—80页。
② 李正宇：《归义军的乐营结构及配置》，第74页。
③ 圣凯：《论中国佛教对生产作务的转变》，《法音》2000年第8期，第24—30页。

煌寺属音声人是否是一个孤立的现象，在全国其他地方比如五台山是否也有同样的群体？他们是否是唐代音声人一个特殊的组成部分，或者与官署乐工有着千丝万缕的关系？或者本身极有可能就是乐籍体系下的承载者？在戒律禁止僧人不得动乐，不得观听歌舞的制度约束中，寺院为什么会有这样一个乐人群体？他们与佛教音声的关系是什么？能否进入到僧人的唱诵系统中？诸如此类，上述文论中并没有论及。

音乐是一项特殊的音乐技艺，不可能无师自通。“寺属音声人”虽然以一种特殊的身分服务于寺院的音乐活动，但应该是唐朝音声人中一个重要的组成部分。因此，“寺属音声人”的定性及其与官署乐工的关联等问题仍旧值得深究。

2. 音乐学界的研究

虽然佛教戒律以及寺属音声人的研究始于文史界以及佛教界，但将其引入音乐学界做出新的认知与考量且形成系列研究者则是项阳，其在《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》一文中指出：“汉晋时代的佛教赞呗属于梵音原样传播为主的时期，改梵为秦的举措经历了相当长的阶段，佛教戒律和统治者的律典决定了对僧尼动乐这种‘恶业’的种种处罚……中土也有在寺庙中音乐供养的群体，寺属音声人是为僧作净的寺足净人，所奏的音乐为‘乐工之乐’，是俗乐……由寺属音声所奏的音乐不是梵呗赞偈。”①

作者在将戒律引入研究的同时，明确地分析了寺院音乐的多元构成，将其划分为诵经、说法、供养三种类型，并对其释、俗构成进行定性分析，着重指出寺属音声人所奏音乐不是“佛教音乐”而是“乐工之乐”，世俗中人礼佛赞佛的供养音乐与僧人梵呗赞偈绝对不能等同。这一观点让人们对惯常认知的“佛教音乐”有了重新考量的空间。随后作者在《关于音声供养和音声法事》一文中指出：“由于佛教传入时戒律严格，音声供养与音声法事有着相对的各自独立性，前者属于俗人礼佛奏乐，音乐也多为俗曲；后者则是僧尼与诵经相关的音声行为。”②

作者提出音声供养与音声法事两种体系，强调在音乐戒律的制度环境下，僧尼“奏乐”具有时段性特征。早期阶段音声供养实为俗人礼佛音乐行为，后期则演变

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，第76页。
② 项阳：《关于音声供养和音声法事》，第13页。

成僧人行为，音声供养与音声法事渐趋合二为一。

“寺属音声人既可能是由皇家拨赐，也可能是寺院里自养，但其性质是相同的，是‘民犯重罪及官奴’者。”① 作者一并指出寺属音声人与乐户一样都是民犯重罪及官奴，他们是唐代音声人一个特殊的组成部分。

“唐代的专业乐人总号音声人……寺庙中的奏乐群体身份与之相同，差异性在于寺属音声专门从事佛教的音声供养，而其他音声人主要面向社会‘俗界’……依附于寺庙的音声人等同于乐户的身份。敦煌归义军和地方州府中也有这一群体，体现出社会与寺庙的群体同一性。可以看出这样的脉络，即：乐籍—乐户—音声人—太常音声人—军旅，官府音声人—佛图户中的音声人。音声人一词虽然晚出，是唐代专业乐人的总称，但综合文献表明，以上种种称谓的确是同一层次概念在不同层面和时期的不同表述。”②

在《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》中，项阳以音乐戒律、寺属音声人为基础，重点分析了几个非常重要的问题：第一，寺院经济一体化是僧尼持守戒律与其伎乐供养群体的直接物质保障；第二，北周灭佛是寺院经济瓦解、佛教戒律名存实亡、伎乐供养群体消失的重要原因；第三，对艺僧、乐僧之称谓的时段性进行解析，澄清了僧人一贯奏乐的流行说法；第四，指出寺属音声人与乐户密切相关，其实质是同一概念在不同层面和时期的不同表述；第五，北周灭佛之后，音声供养与音声法事进行了合二为一的变通调整。

“佛教在西域诸国应该属政教合一、国家供养者。佛教传入中土，由于没有相应的国家供养制度作为保障，自汉至南北朝走的是一条独立的寺院经济的道路，这保证了供养的实施。北周灭佛，使得在以上两种情况下都不成为问题的供养与戒律之间的矛盾性得以凸显，在此背景下，中土佛教不得不做出适应性调整，随着不空和尚翻译的《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》两部法事中所用经卷的引入，由僧侣所从事的音声法事中采用大量的世俗音调，逐渐取代了原本由寺属音声人所从事的音声供养，在法事中僧侣呗赞和俗曲均有使用，从而实现了音声供养与音声

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，第 85 页。

② 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第 78 页。

法事的融合，最终形成音声佛事的新样态。”①

作者从“寺院经济一体化—佛教戒律与伎乐供养的保障—北周灭佛—寺院经济摧毁—戒律名存实亡，伎乐供养群体消失—僧人破戒奏乐—音声供养与音声法事合一”这一脉络出发，详细地分析了佛教戒律下僧人奏乐的多种原因，为我们重新认知“佛教音乐”的本质提供了另外的辨别特征，意义重大，对于本文的研究亦具有重要的指导意义。

（三）佛曲的定位研究

佛曲的研究并非始于音乐学界，而是始于文史界。从20世纪30年代起，“佛曲”就引发了文史界的关注，其中当以郑振铎的《佛曲叙录》、向达的《论唐代佛曲》为代表。1928年郑振铎在《佛曲叙录》中认为：“‘佛曲’就是俗讲文，即演绎佛经，韵散相间、说唱兼行的变文、押座文、缘起等文学样式。”② 直接将佛曲定位为“文学样式”。向达在《唐代长安与西域文明》一书中，从《隋书音乐志》《唐会要》《羯鼓录》、陈旸《乐书》所记载的佛曲入手，认为佛曲与变文实为两码事：佛曲者，是由西方传入中国的一种乐曲，有宫调可以入乐。内容大概都是颂赞诸佛菩萨之作，所以名为佛曲，大约为朝廷乐署之中所有，不甚流行民间……佛曲者源出龟兹乐部，尤其是龟兹乐人苏祇婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖，而苏祇婆琵琶七调又为印度北宗音乐的支与流裔，所以佛曲的远祖实是印度北宗音乐。③

向达先生强调唐代“佛曲”与“印度、龟兹音乐”的关联性，将佛曲从“文学样式”中抽取出来并指出它的赞佛、菩萨的功能，这些理论即使在今日看来仍具有重要的指导作用。

胡适在为许国霖《敦煌杂录》所作序中指出：“这里面的‘佛曲’如《辞娘赞》《涅槃赞》《散花乐》《归去来》，都属于同一种体制，使我们明白当时的佛曲是用一种极简单的流行曲调，来编佛教的俗曲。”④ 认为佛曲是“用简单流行曲调来编佛教的俗曲”。

---

① 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72页。
② 郑振铎：《佛曲叙录》，《小说月报》第17卷号外，1927年6月版。
③ 向达：《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社，2001年，第273页。
④ 胡适著，麻天祥主编：《20世纪佛学经典文库：胡适卷》，武汉：武汉大学出版社，2008年，第367页。

20世纪50年代，任二北先生提出了与之相左的观点，他在《敦煌曲初探》一文中言："鄙意以佛教歌赞，无论声辞，规模之大，体制之严，实无全靠民间曲调之必要。《羯鼓录》所载四十余曲，岂皆民间小曲？《五更调》之为俚曲……六朝时原始《五更转》亦起于民间，经演变之情形，《十二时》亦可确定为佛教所创，如《文溆子》乃俗曲从佛曲，如《献天花》亦俗曲从佛曲，如《泛龙舟》乃佛取用俗曲，如《相观赞文》亦佛曲用俗曲。"①

任先生对"简单流行曲调说"以及将佛曲全部划归为"民间曲调"的说法持否定态度，认为其间必有专业性的创作，有着重要的意义，但《十二时》是否为佛教所创值得考辨。

1996年，王小盾在《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》② 中提出了几个非常重要的观点：第一，佛曲乃为乐工之曲。他指出佛曲是佛教名义下的民间歌舞曲，佛曲的特点是同乐工结合而不是同僧侣结合。因此，西域佛曲并没有随着早期的佛教传入而传入，从而指出了佛曲的"民间性""乐工性"与"非外来性"。第二，对中国佛教音乐系统地进行三分类归，即呗赞音乐、唱导音乐、佛曲音乐。第三，指出了佛教音乐中大量俗乐的存在，且对佛曲、讲唱、偈赞中的俗乐现象进行了详细的分析，指出禅宗的兴盛是偈赞与"流行歌曲"紧密相连的重要原因，并说明禅宗偈赞呈现曲子化的趋势。

从总体而言，作者对隋唐佛曲乃为"乐工之曲"的定性以及佛教音乐中大量"俗乐"成分的深入分析，对继往佛教音乐的研究具有重要的补足意义。但值得关注的是，既言之为"乐工之乐"，又强调它的"民间性"，这其中显然还有可辨析之处。尤其是所指出自隋唐以来，"佛教音乐仍然是围绕西域梵声而建立的音乐系统"，无形中夸大了印度"梵呗"的力量，弱化了梵呗进入中土之后的"汉化"。

1999年，田青、凌海成在《佛教音乐对话》中指出："今天所能听到的那些古代流传下来的佛教音乐几乎全部从民间音乐、戏曲音乐移植过来，就连近代高僧弘一法师创作的佛教歌曲也无一不是直接套用外国歌曲的旋律……这些被移植的佛教音乐除去用木鱼、钟、磬贴上的'佛教标签'外，它的民间味、市俗味实在是太

① 任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954年，第75页。
② 王小盾：《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，北京：中华书局，1996年。

浓了。有一段时间我怀疑中国还有没有真正可以称为佛教音乐的音乐……我把一切为佛教所创作，为佛教所利用，于佛教有利，于修行有利的音乐都纳入佛教音乐范畴。这样，你所讲的‘一句佛号’以及新创作的佛教民族器乐曲都可以包容进来。这个标准只能放宽，因为如果不放宽，什么是佛教音乐就很难说了。”①

在佛教戒律禁乐的制度环境中，佛教音声与佛教音乐既存在着本质的不同又存在着重要关联，是一个动态的发展过程，如果忽视了音乐戒律的存在，忽视了历史的演变过程，那么“佛教音乐”的概念也就变得漫无边际了。

2006年，项阳在《关于音声供养和音声法事》一文中对《唐会要》《羯鼓录》等官书正史所载佛曲进行辨析，将其定位在礼佛、赞佛时的供养曲：“《唐会要》中所记载天宝十三载（754）太乐署改诸乐名……这恰恰说明是将西域的供养音乐再创作或称‘华化’的过程，本来就属于同类，且由太乐署所为，太乐署的音乐还真不能够说其是佛乐。由于唐代多朝皇帝笃信佛教，将音声供养之曲纳入太乐署也并非不可，本来太乐署就是掌管全国礼乐的机构，礼佛用乐也属礼乐，纳入大系统中理所当然，特别是在皇帝笃信佛教的前提下。在寺庙之中音声供养非是一种单纯的音声行为，而是要结合供养的仪式使用。太乐署中的这些乐曲也应该是在佛诞日等特定的时机与特定的供养仪式结合的。说明这些乐曲与其他音乐还是有一定区分，也是礼佛的专用乐曲。”②

由是观之，以上专家学者的论证主要集中在对唐代佛曲的来源、佛曲的演奏者、佛曲的功能等方面的探讨。综上所述，佛曲应该既有专业创作，也有从“民间”吸纳而来者，流布于官书正史中的佛曲应该主要是礼佛的供养曲，其演奏人员应该主要是由乐工完成。由此，王小盾“佛曲乃为乐工之曲”以及项阳“佛曲乃为礼佛供养曲”的论证具有重要的意义。但是需要着重指出的是：唐宋之后，在僧人破戒奏乐的大背景以及音乐供养逐渐“僧人化”的趋向中，“佛曲”也渐渐地介入到佛教音声体系之中，除了为僧人诵经伴奏之外，也出现了专门的由僧人完成的供养“佛曲”。时至今日，这种样态在五台山等地大量存在。因此，“佛曲”的概念应该有一个动态的演化过程。而大多数学者之所以混淆佛教音乐、佛曲、梵

① 田青、凌海成：《佛教音乐对话》，《佛教文化》1999年第3期，第42页。
② 项阳：《关于音声供养和音声法事》，第17页。

呗等概念，恰是缺少了戒律观、缺少了历时空间维度的考辨并疏于关注佛曲动态演化过程所致。

（四）佛教音声仪式及其功能研究

仪式研究是当下的研究热点，以曹本冶先生为代表的仪式研究团队在民间传统仪式研究领域中取得了重要突破，其不仅建立专门的仪式研究中心，而且还培养出了一大批硕士与博士研究生，成果显著。其中《思想—行为：仪式中音声的研究》[①]《中国传统民间仪式音乐研究》（西南卷、西北卷）[②]《中国民间仪式音乐研究》（华东卷·上、下）[③] 等在“思想—行为”二元模式中实现对仪式中各种音声的文化解读，并辨别出其地域性及其跨地域性的文化特质，提出了“音声”中所蕴涵的不同于音乐的“人声”“器声”等概念。其研究理念与方法直接秉承于民族音乐学的方法论，尤其梅里亚姆“概念—行为—音声”之三维模式，构建形成了人声与器声两大类归，在各自的下一级类分中又涵盖了“近语言、远音乐”与“近音乐、远语言”的两种样态，这些理念的提出对于当前仪式音声的研究具有重要的开拓意义。但需要说明的是，本文“佛教音声”概念与此并没有沿袭关系。

中国的“音声”概念最早源于先秦典籍，[④] 所涉声音、音乐与音韵三种内涵；佛经中的音声概念在汉译《四十二章经》中即可以查阅。作为一个中性词，音声既涵盖僧尼诵经、说法音声，也包括世俗中人伎乐供养音声，两者以佛教戒律为界，音乐实为僧尼之禁忌。后随着社会的发展，二者合而为一全部由僧人完成，佛教音声的内涵与外延随着时空的变化而呈现出不同的内容，与20世纪随着西方民族音乐学引入国内学界的“音声”概念虽有相通之处，但是却具有不同的渊源与特指。尽管当下学者对仪式音声的研究方兴未艾，但对于佛教仪式音声的研究显然并不多见。

章侯冲的《中国佛教仪式研究——以斋供仪式为中心》[⑤] 一文从“为僧”与“为民”方面提出了“修持仪式”与“斋供仪式”的二分法。

---

① 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

② 曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究》（西南卷、西北卷），昆明：云南人民出版社，2003年。

③ 曹本冶：《中国民间仪式音乐研究》（华东卷·上、下），上海：上海音乐学院出版社，2007年。

④ 《周礼》：“鼓人掌教六鼓、四金之音声。以节声乐，以和军旅，以正田役，教为鼓而辨其声用。”《尔雅》：“关关、噰噰，音声和也。”等等，不一一列举。

⑤ 章侯冲：《中国佛教仪式研究——以斋供仪式为中心》，上海师范大学2009届博士学位论文。

袁瑾的《汉传佛教瑜伽焰口与全真道教铁罐施食仪式音乐比较研究》[1] 一文在仪式分析的基础上指出了佛教音声所具有的通神、济度、教化三大功能。

杨秋悦的《瑜伽焰口仪式文本研究》[2] 一文则对六种瑜伽焰口仪式文本进行比较分析，并指出了其演变的动态发展。

如是观之，学界关于佛教音声的仪式研究较少，而关于佛教音声的功能研究则少之又少。

田青的《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》[3] 一文指出佛教法事中，音乐绝对服从于宗教，其主要的功能是娱神，娱人是第二位的附属功能。作者以田野调查的录音实践所引发的思考来诠释佛教音声人神共享的功能特征，强调“局外人”角色转换对于佛教音声的功能认知具有重要的指导意义。

项阳论证佛教音声的功能主要体现在功能分类及其定性分析。在《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》[4] 一文中，将寺院音乐分为诵经、说法、供养三种类型且指出三者之间的不同本质以及世俗性成分的大量存在。在其后的研究中又提出了音声供养与音声法事两种类型，强调指出音声供养的俗人俗乐及其后来的僧人化演变；在《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》[5] 一文中，作者以祭祈的“同功”性切入，详细地阐释论证了《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》与国家典礼用乐、民间礼俗用乐、道教用乐的相通性与一致性，无疑对佛教用乐的研究具有重要的启发意义。

（五）佛教音声与中国传统音乐的互动研究

佛教音声中国化的过程亦是与中国传统音乐融合发展的过程，田青指出：“虽然几乎所有民间‘音乐会’的口碑资料都将其传承联系到佛乐、道乐，但中国的宗教音乐与宫廷音乐、民间音乐究竟是什么关系？这个横亘在整个中国北方的‘巨象’的共同祖先究竟在哪里？即使对智化寺音乐，也还有许多问题没有搞清楚，比如智化寺音乐本身的来源问题。迄今为止，除了猜测以外，还找不到任何证

① 袁瑾：《汉传佛教瑜伽焰口与全真道教铁罐施食仪式音乐比较研究》，中国艺术研究院 2009 届博士学位论文。
② 杨秋悦：《瑜伽焰口仪式文本研究》，《法音》2010 年第 3 期，第 46—50 页。
③ 田青：《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》，《音乐艺术》1995 年第 3 期，第 17—19 页。
④ 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，第 76—86 页。
⑤ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第 16—24 页。

据支持目前所谓王振把宫廷音乐带到了智化寺的说法，也更难想象这个太监的家庙便是几乎所有中国北方农村都有的民间笙管乐的共同渊源。中国音乐学家们的任务是繁重的，仅仅将这些有着紧密关系和许多共同之处的‘支乐种’放到一起进行一下比较研究，便是一个极大的工程：智化寺音乐与冀中笙管乐；冀中笙管乐与‘山西八大套’；‘山西八大套’与‘西安鼓乐’。”①

田先生敏锐地指出当下需要解决的重要问题以及强调“比较研究”、口碑资料与史籍资料互为佐证的重要性，并着重指出中国宗教音乐与宫廷音乐、“民间音乐”之间究竟是何种关系亟待深究。

1961 年，杨荫浏在《如何对待我国的宗教音乐》指出：“（佛教）它不能独立创作出能够吸引人民的宗教音乐，不得不随时从人民的生活中去吸收现成的音乐而加以利用，因此，宗教音乐的发展经常受着广大人民美学观点的支配。”②

1990 年，杨荫浏在《佛教音乐》一文中提及：“佛教既然以中国人为对象，佛教音乐就不能照搬天竺的音乐而不得不吸收中国的民间音乐，并以此为主……旧时代，在一定程度上，寺院常常成为民间音乐的集中者、保存者和传授者的所在地。由于中国佛教音乐一开始就取材于民间音乐，不断利用民间音乐作素材、进行再创造，所以我们说，佛教音乐基本上是中国民间音乐的一个组成部分，它不同于印度的佛教音乐，它有着强烈的民族属性……如古琴曲中的《普庵咒》《释谈章》等，它基本上是配合声韵的练习曲，但是仍然是和本国民间音乐相结合的产物，反过来，又对民间音乐给予一定的影响。”③

于上述文章中，杨荫浏对佛教音乐吸收“民间音乐”并为己所用的这一过程解释得非常清楚，并且敏锐地指出佛教音乐与“民间音乐”的“相通性”及其相互影响。但是，杨荫浏所指称的“民间音乐”是否与他所处时代背景的“特殊用语”有关？还是他主要着眼于共时层面上的探讨？

实质上，民间音乐是内涵最为丰富者，实为历代积淀在民间的多种音乐的集合体，其间应该涵盖着很多“非民间”之内容，这点杨先生必然很清楚。而之所以

① 田青、凌海成：《佛教音乐对话》，第 42—45 页。
② 杨荫浏：《如何对待我国的宗教音乐》，《文汇报》1961 年 5 月 10 日，第 3 版。
③ 杨荫浏口述、萧兴华整理：《佛教音乐》，《中国音乐》1990 年第 1 期，第 15 页。

选择“民间音乐”概而论之，可能更多的是侧重于共时层面的探讨。

> 佛教当中所使用的器乐因地而异。江苏地区的佛教音乐，如《十番鼓》《十番锣鼓》之类，都与当地民间吹鼓手所演奏的基本相同。北京智化寺所演奏的器乐曲，和流行在北京地区的鼓房音乐基本相同。山西五台山寺庙当中演奏的《八大套》，也是民间曲牌连接起来的套曲，都属当地流行的民间音乐，而不是佛教所特有的音乐。①

对于佛教中的器乐，杨先生认为其与“民间器乐”基本相似，但不是佛教所特有的音乐且具有“区域性”特征，这一点对于我们认识佛教器乐的本质具有重要的意义。

袁静芳先生从音乐形态分析的层面论证了佛教音声与传统音乐的关系，运用自己所创立的“模式分析法”“乐种学”的理论体系对佛教京音乐的代表曲目《料峭》套曲、《中堂曲》以及北方流行的《十大韵》进行了详细而又深入的分析，并指出了它们悠久的历史、多元的功能变化以及与中国传统音乐的内在关联，其不论是技术手段还是学术理念都对后学起到了很好的示范作用。② 在《中国佛教京音乐中堂曲研究》一文中，作者从乐器、乐曲、乐谱、调式等几个方面对佛教京音乐之中堂曲进行分析，并指出其乐队是以笙管笛为主的鼓吹乐队，揭示：“笙是十七簧笙，所用的笛与唐宋旧制亦同……曲牌是以金元时期散曲曲牌为主体，其源流可上溯到唐宋时期的乐曲、词牌。”③

之后，袁静芳先生在《传统音乐研究领域中的一个重要拓展——中央音乐学院佛教音乐文化研究室与台湾佛教慈济慈善事业基金会》一文中指出：“佛教音乐与世俗音乐之间有着密切的关系，他们在历史过程中一直是相互影响、相互促进发展。特别是由于佛教在传承中的稳定性与保守性，使许多传统音乐的古老特

① 杨荫浏口述、萧兴华整理：《佛教音乐》，《中国音乐》1990年第1期，第15页。

② 袁静芳：《文化背景与音乐功能的演变——〈料峭〉乐目家族研究之一》，《中央音乐学院学报》1989年第2期，第36—44页。

③ 袁静芳：《中国佛教京音乐中堂曲研究》，《中国音乐学》1993年第1期，第56页。

征与形态能够较长时间地保存于寺院音乐之中。”①

此外，在《中国北方佛曲“十大韵”》中，作者对北方佛曲中所存在的【豆叶黄】【菩萨蛮】【金字经】【挂金索】【浪淘沙】【淮上韵】【华严会】【一锭金】【寄生草】【望江南】十首曲牌进行了详细的音乐学分析并指出：“早在唐代，【华严会】【浪淘沙】【菩萨蛮】【望江南】四首乐曲（或词牌）已在社会僧、俗领域中广泛流传。从目前佛乐的传承来看，其词格与古代诗词格律的确有着极为密切的传承关系。”②

“十大曲牌”在中国佛教寺院的广为流布值得深层挖掘。袁先生从其音乐分析的角度切入对于佛教音乐的历史演变规律以及与其他词牌、曲牌的关系研究，对于佛教音声的“一致性”传承的探究，充分地展现出作者独特的研究视角与深厚的学术功底。

项阳在论证佛教音声与传统音乐的关系时主要强调两个步骤：第一，论证佛教音声与世俗音乐的关系；第二，按照“功能—制度—礼俗两条脉”的架构进行深层分析来论证佛教音声与国家典礼用乐、民间乐社用乐与道教用乐之间的关系。其在《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》一文中基于佛教戒律禁乐的文化传统，对汉晋寺院音乐“三分”类归并进行定性分析，指出其中“世俗性”成分的大量存在，提出了“释俗交响”的文化定位：“中土早期寺庙音乐至少有三种形式，这就是：释教中人演唱的梵呗赞偈；既面向僧尼也更多面向世人由唱导师所承担的变文、俗讲；由‘寺属音声人’‘寺足净人’承担的世俗供养音乐。晋唐时期的佛教音乐，改梵为秦即是借鉴西域梵呗唱法同适应华言音韵的中土宫商的结合，为释俗之交响者，至于供养人所奏唱者，更是俗乐。”③

与以往研究相比，项阳对佛教音声的研究定位更加清晰、彻底：“佛教进入中国的早期阶段，无论哪一种音声形式都与中国的‘世俗音乐’联系密切，在佛教中所使用的音调也多符合中国音乐传统的‘本体中心特征’。”④ 作者充分地

---

① 袁静芳：《传统音乐研究领域中的一个重要拓展——中央音乐学院佛教音乐文化研究室与台湾佛教慈济慈善事业基金会》，《中央音乐学院学报》1997年第1期，第42页。

② 袁静芳：《中国北方佛曲“十大韵”》，《音乐艺术》2000年第4期，第14—24页。

③ 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，第86页。

④ 项阳：《关于音声供养和音声法事》，第14页。

揭示出佛教音声与世俗音乐之间的亲缘关联，并在其后的《“改梵为秦”中的“学者之宗”曹植》一文中，对“梵呗赞偈”如何运用“此土宫商”的本土化过程进行详细的探讨：“由僧侣诵经所用的梵呗……从改梵为秦、用此土宫商始，佛教在中土发展，在音声方面是中国的传统，这是毫无疑问的。”①

与此同时，作者在《关于音声供养和音声法事》一文中，从“功能性、仪式性”的双重视角将佛教音声划分为“音声供养”与“音声法事”两种体系，指出：“前者属于俗人礼佛奏乐，音乐多为俗曲，后者则是僧尼与诵经相关的音声行为。”②

作者关注的焦点主要集中于佛教音声与世俗音乐的关系，这种关系的研究广度逐步拓展、其内涵亦渐趋清晰。如在《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，作者详细分析了僧人破戒奏乐对世俗音乐的吸纳，指出北周灭佛所引发的寺院经济崩溃实为僧人破戒奏乐的主要原因。③

2008年，项阳在《五台山传承世俗音声的启示》④ 与《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》⑤ 两篇文章中，着眼于历史与活态的对接研究，解决了几个非常重要的问题：第一，佛教音声中涵盖很多“世俗”曲牌的原因，“俗曲佛用”从非法到合法的演变；第二，佛教音声与国家礼仪用乐、民间乐社用乐相通性的解析；第三，揭示《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》有词无谱的现象及其与乐籍制度关系；第四，世俗曲牌的器乐化、宗教化。作者详细分析俗曲佛用的最大化、合法化是因为明成祖将南北曲改编而成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施，并解释了《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》有词无谱却又迅速传播的问题。其中最大的突破点是论证此次历史事件所导致的连锁反应即国家礼仪用乐与民间礼俗用乐的相通性与一致性的问题，由此才有了其后的《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，提出俗曲礼用、礼俗互换的观点。

在《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》⑥ 一文中，项阳提出了几个重

---

① 项阳：《“改梵为秦”中的“学者之宗”曹植》，第40页。
② 项阳：《关于音声供养和音声法事》，第13页。
③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72—83页。
④ 项阳：《五台山传承世俗音声的启示》，第97—101页。
⑤ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第16—24页。
⑥ 项阳：《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，第1—6页。

要的关键问题：第一，佛教、道教音声如何接衍“世俗”音乐？第二，民间信仰、民间乐社如何接衍佛道音声？第三，世俗音乐的创承体系如何与佛道对接？第四，佛教、道教与民间乐社用乐是否保持相通性与一致性？于文中，作者不仅论证了佛教音声与国家礼仪用乐的相通性，还对民间乐班如何接衍寺庙道观音乐进行了详细的分析，从而提出了佛教、道教与民间乐社用乐相通性的重要观点。

“牵一发而动全身”。项阳的佛教音声研究已不仅仅限于微观透视，而是逐步拓展、渐次升华至对“多种功能用乐”的整合思考，即接通礼乐与俗乐、横跨宗教与世俗，从“功能—制度—礼俗两条脉”的多层视角对佛教音声与宫廷、地方官府、民间、寺庙、道教用乐的相通性与一致性进行了深入探究，澄清了不是宫廷的就是民间的、不是宗教的就是世俗的这样一种极端的错误认识。这些研究不仅对佛教音声的研究具有重要的启示，而且对宫廷用乐、道教用乐甚至是民间用乐的研究都具有重要的借鉴意义。

（六）既往研究的重要意义

任何研究都是在前人研究基础上的提升与发展，本文研究亦不例外：文史界姜伯勤、张弓等先生对寺属音声人的考辨论证；王小盾、何剑平先生对佛教戒律的辑录类归；杨荫浏先生佛教音声与“民间音乐”相通性论证；田青先生关于佛教音乐的华化及其三线论的观点；袁静芳先生对“北方佛曲十大韵”一致性传承的研究；王小盾先生关于佛曲是乐工之乐的观点以及曹本冶先生“思想—行为”的仪式音声分析法等研究内容与研究理念，都对本文的研究具有重要的启示。而项阳先生关于“功能—制度—礼俗两条脉”的多维架构，佛教戒律与佛教音声世俗性矛盾的解析，佛教音声与国家典礼、民间乐社、道教用乐的关系论证以及“俗曲礼用”等观念更是成为了本文直接的理论来源与学术基础。

综上所述，中国佛教音声的研究在本体、历史、音乐形态等层面已取得显著成绩，但如果带着不同的理念与视角进行重新切入的话，即使面对同一音乐事项，同一研究材料，可能还会有不同的认知及再究空间。

第一，佛教戒律与寺属音声人的深究

佛教戒律与寺属音声人的问题在敦煌研究中已经成为显学，但在音乐学界的研究却甚少为之，项阳将其引入并加以新的认知与考虑具有重要的启示。尤其是作为

一门特殊的宗教学科而言，如果忽视了对佛教戒律与寺属音声人这一问题的关注，不仅有悖于佛教戒律，违反禁忌，还可能对一些问题解释不清甚至出现误判的可能。

第二，佛教“音声”与佛教“音乐”的命名

佛教“音声”常被冠以佛教“音乐”加以认知并成为普遍现象，但是“普遍性”并非意味着绝对的合理性，尤其是在佛教戒律之于“僧尼不得动乐”的制度约束中更是如此。诵经、说法与伎乐供养是佛教音声体系的三大构成，人们惯称的佛教“音乐”仅仅对应于佛教音声体系中的伎乐供养音声，用佛教“音乐”指代佛教“音声”不仅有以偏概全之嫌，在某个时段还与佛教戒律相悖。因此，疏于戒律观、历时观以及伎乐供养的动态演化，不仅违反禁忌，而且对某些问题的研究可能走向偏颇乃至错判。由此可见，在进行研究时更应该从整体上把握佛教音声的内涵、外延以及时段性特征，具有戒律观与动态演化的历时观。

第三，佛曲的定位及其佛经、石窟壁画中乐舞的再认知

将佛曲与梵呗不加辨析地统而论之为佛教音乐、将石窟壁画中的乐舞和乐器一概作为“佛教音乐”加以论证，是当下研究中的一个突出现象，也是本文必须指出来的一个关键问题。在僧人严禁动乐、歌舞、持捉乐器的情状下，石窟壁画、佛经中的音乐歌舞、演奏群体的定位值得辨析。

有关佛曲的研究概况在前面已经展开论述，但是需要说明的是，既往研究中之所以存在如此之多的论争显然还是缺乏了佛教戒律观与历时观所致。因此，王小盾先生将佛曲定位“乐工之乐”、项阳先生将其定位为“供养乐舞”具有重要的意义。如果断章取义，仅仅看到了唐朝之后僧人奏乐的时段性、忽视了唐朝之前僧尼非乐的漫长历史，那么也就混淆了佛曲、乐舞与僧人诵经、说法音声的不同与动态关联。

第四，佛教音声与“民间音乐”的关系问题

佛教音声与“民间用乐”的关系研究是一个重要的论题，但是在论证的过程中有很多研究将“民间用乐”界定为“民间音乐”，应该是一个值得深究的问题。

“礼失求诸野”，民间音乐实为历朝历代中国传统音乐集大成者，其中必定含有非民间的专业音乐，甚至还有一些佛教音声比如《五声佛》《普庵咒》《箴言》

之类，所以，将其全部界定为民间音乐显然尚有不妥之处。

同一首音乐既可以用在宫廷，也可以用在民间，还可以用在佛教、道教甚至是基督教，那么，它应该隶属于哪一种类型呢？很显然，各种类分下的音乐实质上纠缠不清，有说不清的“亲缘”关系，音乐的划分更多的是人为地加以命名限定。实质上，世俗音乐与宗教音乐之间本来就没有不可逾越的鸿沟，二者的相互借鉴融合恰恰是以“需求”为前提下的“为用”演变。这应该是本文必须强调说明的一点，也应该是在佛教音声的研究中必须跨越的障碍，否则有些问题必然解释不清。

二、五台山佛教音声的研究

现代学人对五台山佛教音声的研究以20世纪40年代亚欣的考察为标志，1955年据此出版发行的《寺院音乐》[①] 不仅是五台山佛教音声研究的开山之作，而且亦是中国佛教音声研究的重要代表作品，与之后《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》[②]、中国音乐家协会山西分会编著《五台山庙堂音乐》[③]、韩军《五台山佛教音乐》[④] 共同建构了五台山佛教音声研究的重要里程碑。究其论域而言主要集中于历史、本体、仪式研究等几个方面，但就其侧重点而言主要涉及以下五个方面：五台山佛教音声谱本的辑录整理；五台山佛教音声的历史研究；五台山佛教音声的宫调及其曲牌考证；五台山佛教音声的仪式研究；五台山佛教音声与敦煌寺院、拉卜楞寺音声的关系考证；五台山佛教音声与他种音乐之间的关联研究。

（一）五台山佛教音声谱本的辑录整理

1948年亚欣等人编撰的《寺院音乐》中共记录整理了256首曲目，其中亦涵盖当时流行的《八大套》曲目，按照功能为用将其划分为“瑜伽焰口起止规范、禅曲青庙之部、三昼夜本、青庙禅曲吹腔（一、二）、禅曲西藏之部、五台山鼓房音乐”六个部分，详实地记录了五台山20世纪40年代佛教音声的基本传承概况，对其后的继续研究做出了巨大的贡献。

---

① 中国音乐家协会成都分会编，亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，中国艺术研究院藏本（铅印本），1955年。

② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，北京：中国ISBN出版中心，2001年。

③ 中国音乐家协会山西分会，山西省音乐文化工作组：《五台山庙堂音乐》，内部资料，1978年。

④ 韩军：《五台山佛教音乐》，上海：上海音乐出版社，2004年。

韩军可以说是五台山佛教音声研究的突出代表。他在20世纪80年代几次采访调查，先后获得了三本非常重要的乐谱资料，其中有罗睺寺传本《宫商角□□》[1]（1911年抄写）、南山寺传本《禅门五音歌曲》（1935年抄写）和佛光寺文物管理所传本《山西五台山庙堂音乐曲调本》（1978年抄写），这几个谱本原本已经失传，影印本见于韩军2004年出版的《五台山佛教音乐》，上述三个谱本中共记载约有各种曲调360多首，加之韩军最近出版的《五台山佛教音乐总论》[2]辑录的大量曲调，为我们的研究提供了重要的乐谱来源，实为五台山佛教音声研究的重要依托。

由中国音乐家协会山西分会、山西音乐文化局工作组所编的《五台山庙堂音乐》共记录了青、黄庙音声87首，其划分承继了亚欣《寺院音乐》的类归。

《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》更多地记录了僧人念诵音声，其中俗乐曲牌只有9首，相比较而言，器乐曲集成的曲调显然是少了一些，这应该是“择优辑取”的原则所形成的结果。

山西群众艺术馆所编《山西民间器乐曲选》[3]主要是对八大套曲目的辑录整理，共计67首曲牌。以上谱本的整理辑录为后学的继续研究奠定了良好的基础。

（二）五台山佛教音声的历史研究

从当前的研究概况分析，关于五台山佛教音声的历史研究主要集中于唐朝、明清时期，对象则主要集中于青庙的音声历史，黄庙甚少为之。从研究理念上分析，其更多的是将五台山佛教音声作为一种区域佛教音声论之，与中国佛教音声历史的“对接”研究实为薄弱环节。

1987年，王梓盾的《五台山与唐代佛教音乐》[4]一文采用史论结合的方法，对五台山佛教宗派华严宗、净土宗、禅宗、法相宗与呗赞的发展关系进行分析论证，指出在五台山华严宗“呗赞转读声法”的理论和实践，是唐代佛教呗赞音乐的代表；法照五会念佛法有西域梵声血缘，日本睿山亦传有“五会音曲法”。

---

① 《宫商角□□》中的“□□”代表原来乐谱中的字迹模糊已看不清什么具体内容，故用“□□”表示。

② 韩军：《五台山佛教音乐总论》，北京：宗教文化出版社，2012年。

③ 山西群众艺术馆编：《山西民间器乐曲选》，太原：山西人民出版社，1958年。

④ 王梓盾：《五台山与唐代佛教音乐》，《五台山研究》1987年第4期，第20页。

2003年，安宝慧、刘建昌的《论唐代的五台山佛教音乐》[1] 一文涉及了几个重要的问题：第一，唐代五台山佛教音乐体系是由华化的呗赞音乐与唱导音乐、佛教庆典仪式中的佛典音乐、佛化的古典乐曲与民间乐曲四大部分组成。第二，五台山传承《华严经》中“字母赞”以及《望江南》有可能是唐代遗存。第三，法照五会念佛法及其相关仪式的分析。第四，在唐代五台山拥有规模宏大的佛教乐舞团体与数量可观、丰富多彩的佛乐曲目。作者从《五台山赞》与《大唐五台曲子寄在苏莫遮》分析中指出五台山存在着佛教乐舞团体，此观点与王梓盾的观点完全一致，但是这些乐舞团体究竟是由僧人组成还是俗人组成值得考辨。

2004年，韩军在《五台山佛教音乐》中将五台山佛教音乐的发展分成初始时期（北魏孝文帝时期—周武灭法）、成形时期（从隋代始至唐代会昌法难）、恢复时期（唐宣宗大中元年—宋金）、完善时期（元明—清末）、式微时期（1911年—20世纪70年代）五个阶段。他认为唐代的佛教音乐有宫廷佛曲、世俗化的乐曲和讲唱、赞叹三种类型，且对法照五会念佛的流行、竹林寺法事仪式过程、华严经唱诵特点的论述，概括出唐代五台山佛教音乐的特点为：“法事仪式的集体化、法事仪轨的程序化、经义讽诵形式的多样化、词曲结合的规范化以及佛教歌曲的专业化和艺术化。”[2] 并指出五台山佛教器乐的出现大致是在元末明初。

此外，韩军在《五台山佛教音乐的历史价值》一文中针对五台山佛教音乐的发展脉络进行了梳理，指出北魏时期五台山佛教音乐还没形成大规模的唱奏形式，而是从唐代开始趋于规范、形成规模，元明之际，金碧峰禅师将器乐引入五台山。文中指出：“在五台山佛教音乐中还有一些唐、宋、元各代的诗、词、曲填以佛经词后为佛教所用的曲调，如《望江南》《浪淘沙》《挂金索》《唐陀令》《寄生草》等。这些曲调都是用当时流行的歌曲演唱佛经而成为佛教歌曲的，其中《望江南》的词格与唐代曲牌以及和白居易依这首曲牌所填的《忆江南》完全相同……可以说，五台山佛教音乐的小曲是元明后至20世纪60年代中期当地流行音乐的大全。”[3]

---

① 安宝慧、刘建昌：《论唐代的五台山佛教音乐》，《中国音乐》2003年第3期，第51—55页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第14页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐的历史价值》，《五台山研究》2004年第3期，第27页。

“流行音乐的大全”是作者对五台山佛教音乐的一个基本定位，也彰显出佛教音声与世俗音乐之间的互动关联，但是如何关联，文中没有涉及。

2005年，崔文魁在《明清时期的五台山佛教音乐》一文中对金碧峰禅师创制华严佛事四十二奏进行详细的分析，并指出《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》《禅门日诵》这些曲目的编辑完成具有重要意义：“永乐十八年（1420），明成祖朱棣将自己敕定的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》往五台山散施，让僧人在各种法会中演唱，这就促进了五台山佛教音乐向曲谱方向的发展……特别是道光二、三年编辑的《禅门日诵》的刊行，标志着佛教课诵制度的定型和佛事仪轨的最后完成。”①

文中所述《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》涵盖重要的学术信息，但遗憾的是并没有详细展开论述，且没有看到明代作为五台山佛教音声分水岭的重要意义。

2009年，何茜在《五台山佛教音乐探究》一文中通过对五台山佛教音乐演化过程的分析，意在表明五台山佛教音乐并非是随佛教一并传入。作者指出：“明代以前佛教音乐多为俗人演奏，乐曲均为宫廷音乐及民间音乐，并无专门性的佛教音乐……从明代起，僧人参与佛教音乐的演奏就多起来。”②

在明朝时期，五台山僧人奏乐已经见诸文献，说明本文作者注意到了明朝僧人奏乐的标志性符号，但将明代之前的佛教音乐总括为“宫廷音乐及民间音乐”却不加辨析求证，显然不妥。

五台山佛教音声实为汉藏并存、显密兼容的格局，当前的研究主要集中于唐、明清时期的汉传佛教音声的研究，黄庙涉及甚少，实为缺憾。而唐朝作为五台山佛教音声发展的黄金时代，其寺院音乐的构成以及定位值得深入探究。总之，囿于对佛教戒律与寺属音声人关注不足，因而学界忽视了伎乐供养、音声人等相关问题的探究，忽视了明朝作为五台山佛教音声分水岭的重要意义，而对于《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》缺乏更为深入的探究，且看不到其在全国的普遍意义以及与世俗音乐关联的里程碑意义。

---

① 崔文魁：《明清时期的五台山佛教音乐》，《五台山研究》2005年第3期，第27页。

② 何茜：《五台山佛教音乐探究》，《五台山研究》2009年第1期，第41页。

（三）五台山佛教音声的宫调及其曲牌考证

1981 年，陈家滨在《五台山寺庙音乐初探》[1] 一文中指出了几个非常重要的问题：第一，在用调之中，青庙为角调（五台山方言发音为“结调”）合为宫，1=D；黄庙为管调，合为宫，1=E，青庙比黄庙低一个大二度。第二，指出五台山所用简化谱（实为俗字谱）与敦煌燕乐谱、西安鼓乐谱是一致的，指其为燕乐体系。[2] 第三，《三昼夜本》中的《望江南》与唐代白居易《忆江南》、敦煌曲辞《望江南》词格完全相通，并做了曲调与词格的搭配实验，结果严丝合缝。作者认为《望江南》一曲，有可能就是唐代原曲之遗存。第四，传承过程中曲调的“不可变性”：“师傅”口授，不准有细微变动，哪怕是很小的一个加花，也会被视为非法，因而只能“抱本宣科，否则就是违反‘清规戒律’，将招致某种责罚”。第五，《八大套》中含有五台山青庙器乐曲，其结构与唐、宋大曲的结构很近似。五台山附近地区的民间器乐演奏也很发达，它既受寺庙的影响，又反过来影响寺庙。文中对青庙、黄庙、《八大套》中的同名同曲《散八音》《万年花》《爬山虎》进行比对分析，并指出黄庙是在青庙基础上的发展，而《八大套》则是糅合了青庙和黄庙的特点，作了华丽的铺陈，使曲调的色彩、风格、情趣都得到了充分的体现而成为现在的形态。第六，作者指出了诸多有待深究的问题，如五台山寺庙音乐与民间音乐的关系、寺庙音乐与古代乐曲的关系（如唐宋大曲、元代散曲、唐燕乐等）以及五台山与峨眉山寺庙音乐的比较研究等。

如是分析，此篇文章史论结合提出了五台山佛教音声的几个重大问题，尤其是青黄庙的用调、《八大套》与五台山寺庙音乐的关系、《望江南》之为唐曲的可能性推断等皆具有导向作用，整体而言对其后的研究产生了深远的影响。文中所揭示的“古曲”遗存问题受到了黄翔鹏先生的高度关注，在其后的曲调考证中，黄先生对其进行了进一步深化拓展。

1989 年，黄翔鹏在《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》一文中提出并运用“曲调考证”法进行详细的研究：“此曲（望江南）如非传自唐代，断不能

---

① 陈家滨：《五台山寺庙音乐初探》，《音乐研究》1981 年第 2 期，第 59—63 页。

② 此观点有待商榷。参见陈应时《敦煌乐谱解译辨证》一书，上海：上海音乐学院出版社，2005 年。

与早被湮没的唐代乐调理论如此若合符契。”先生不仅认为五台山遗存曲牌《望江南》理应是唐代曲调，就连《万年花》亦应为唐代歌舞伎乐时代的作品：“这是一首近代极少见的，通篇多用‘变律’的作品。音调中呈现出的变音体系是中国古风的‘新声变律’，不同于宋元以来戏曲音乐影响下的风格，很有可能是歌舞伎乐时代的作品，应非后世可出。”①

与此同时，文中对青庙与黄庙调高相差一个大二度的问题进行了学理分析：“这是因为晋北笙管乐自古的黄钟标准为E，而青庙乐遵宋制改用大晟律（即后世的小工调）之故。”②

由是，青庙为D调，黄庙为E调的说法有了更为明确的阐释，其实质上是两种律制的遗存积淀现象。作者援引景蔚岗的研究，进一步明确指出：“晋北笙管乐（五台山青黄庙乐属此体系）作为历史渊源极为古老的一个乐种，它的‘上字调’同均乐曲中还有一些曲子在艺人口头流传着别的调名。不叫‘上字调’而叫‘夹调’。据景蔚岗同志的研究，实即晋北口音中的‘角调’，晋北这种乐调是以d音为起点的。”③

景蔚岗于《中国传统笙的十二律实践》一文中在分析黄翔鹏以及张振涛有关晋北笙管乐调高普遍存在合字标准音高为“E”的研究的基础上，进一步指出了其中的原因：1988年，笔者注意到晋北僧道俗各派笙管乐的“合”字（黄钟）音高基本稳定在D至E这一现象……张振涛对中国北方地区笙管乐系的17管笙进行大范围的调查之后，发现各地乐社的成套乐器也不约而同地遵循着“合”字（黄钟律）标准音高为E（♭E）的传统……律调太高则揭不起，太下则拽不出，黄钟律高为E，不高不下正适合人声音域。笙管乐的黄钟律音高稳定与其兼为歌唱伴奏有重要干系。④ 作者基于人声歌唱音域的高低，考证分析笙管乐黄钟律高为E的用乐传统。

2013年，曹琳在《五台山佛教音乐中保存唐曲子的考证研究》⑤ 一文中对五

① 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，《文艺研究》1989年第4期，第104页。
② 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，第104页。
③ 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，第194页。
④ 景蔚岗：《中国传统笙的十二律实践》，《音乐研究》2007年第3期，第14—21页。
⑤ 曹琳：《五台山佛教音乐中保存唐曲子的考证研究》，山西大学2013届硕士学位论文。

台山佛教中所存在的【感皇恩】【万年欢】【虞美人】【浪淘沙】【柳青娘】【太平乐】【朝天子】七首曲子进行考证，指出它们是唐代曲子的遗存。但其考证方法与考证结果仍值得进一步深究。

（四）五台山佛教音声与敦煌寺院、拉卜楞寺音声关系的考证

五台山是中国唯一一座汉藏并存的佛教名山，与藏传佛教必定有很久远的文化交流。但细究起来，五台山与敦煌寺院、拉卜楞寺究竟有何关联？是什么原因造成这种关联？关于这一问题，文史界与音乐学界做出了不同的解读。

1. 与敦煌寺院音声的关系研究

1987 年，王梓盾的《五台山与唐代佛教音乐》一文分析："《五台山赞》演唱于道场，而《大唐五台曲子寄在苏莫遮》则演唱于无遮大会。《苏莫遮》还可能是五台山净土宗拥有的一支歌舞曲目，并在念佛仪式上表演。仅这一组歌辞的存在，就表明五台山拥有规模宏大的佛教音乐团体，拥有一批数量可观的佛曲曲目。"①

作者指出敦煌遗存文献中《五台山赞》的道场性质以及《大唐五台山曲子寄在苏莫遮》的歌舞本质，就此类推出五台山拥有规模宏大的佛教音乐团体。这是首次将敦煌文献与五台山佛教音声作关联研究的重要个案，但遗憾的是作者对《大唐五台山曲子寄在苏莫遮》的来源没有详述，对佛教音乐团体的演奏者是僧人还是乐工这一问题亦没有展开论述。

1987 年，杜斗城在《关于敦煌本与〈五台山曲子〉〈五台山赞〉的创作年代问题》② 一文中与任二北先生商榷，得出了"五台山曲子"与"五台山赞"都应产生在中晚唐之后的结论。但对于曲子的定位、产生的地点、为用的场域没有涉及，而这恰恰是五台山佛教音声与敦煌文献关联的重要基础。

2005 年，肖雨在《唐代五台山高僧对佛教音乐的贡献》一文论述："唐代时五台山佛教音乐已有了自己的一套理论、曲谱、歌辞，而且已把佛教的'唱''念''云'等讽诵形式结合起来，形成了固定仪式。同时，它也有了一支规模宏大的佛教音乐队伍，其音乐的节奏性、旋律性和艺术性都已达到了相当高的水平。其特点

---

① 王梓盾：《五台山与唐代佛教音乐》，第 23 页。

② 杜斗城：《关于敦煌本与〈五台山曲子〉〈五台山赞〉的创作年代问题》，《敦煌学辑刊》1987 年第 1 期，第 50—55 页。

是：法事仪式集体化，法式仪规程序化，讽诵形式多样化，词曲结合规范化，佛教歌曲专业化和艺术化了。”①

作者所言《五台山曲子——寄在〈苏莫遮〉》和唐代宫廷盛传的歌舞大曲相差无几这一观点有待深究，而将《望江南》确认为是一首保存至今的唐代的“民间歌曲”显然有失偏颇。“民间音乐”是中国传统音乐的集大成者，其中不乏历代专业音乐的遗存。因此，不能简单地将历代积淀在民间的音乐统称为民间音乐，民间音乐中有很多非民间内容，这之间必有一个动态的演化过程，《望江南》亦是如此。

2. 与拉卜楞寺音声的关系研究

田青的《佛乐与“通天塔”——记甘肃拉卜楞寺佛乐团访法》是一篇对藏传佛教“道得尔”乐队进行研究的重要文论。文中对其汉藏合流的特征、隶属宫廷礼仪音乐的本质定位进行分析，并考证其来源于五台山黄庙音乐：“‘道得尔’音乐是藏、汉文化的一种特殊混合体，充分体现了藏、汉两个民族文化上的密切交流与融合。其最显著的特点便是乐队全部使用汉族乐器，管、笛、垄、云锣，其乐队编制和风格，完全与流行在广大汉族地区的佛教‘笙管乐’类似。在演奏的乐曲中，也有大量汉族乐曲，如《万年花》（万年欢）等。乐队所使用的乐谱，亦颇具特色，是用同音藏文记录的在中国汉族广大地区曾广泛流行的‘工尺谱’……其乐队创建于第四世嘉木样时期，乐曲来源于五台山。拉卜楞寺‘道得尔’乐队实际上是一个宫廷仪礼乐队，其主要的作用是为嘉木样活佛的正式活动（如上殿、讲经、宴请、出行、迎送宾客等）伴奏，不同的活动，都有与之相应的专门乐曲。”②

作者指出，“道得尔”音乐来源五台山，其功能主要是用于嘉木样活佛的上殿、讲经、宴请、出行、迎送宾客等活动中，实为礼乐乐队，很显然与喇嘛的诵经音声有着非常大的区别。作者对五台山与拉卜楞寺关系的考证与田联韬先生以及藏族学者多杰仁宗的考证基本一致。田联韬在《藏族宗教音乐初探》一文中指出：“拉卜楞寺的多特尔乐队（亦称嘉木样乐队）创建于该寺四世嘉木样活佛时期，时

① 肖雨：《唐代五台山高僧对佛教音乐的贡献》，《五台山研究》2005年第2期，第27页。
② 田青：《佛乐与“通天塔”——记甘肃拉卜楞寺佛乐团访法》，《佛教文化》1997年第5期，第18页。

间约在19世纪末。乐曲来自山西五台山黄庙，曲目有《降菲》《万年欢》《五台山》《喇嘛丹真》等十首。乐器为蒙古阿鲁科尔沁亲王所赠。传授多特尔音乐使用译成藏文的工尺谱，与五台山寺院的汉文正字谱基本相同。拉卜楞寺僧人称之为‘切冈来’乐谱。‘切冈来’即五台山正字谱的‘尺’‘工’‘六’（即sol、la、do）三音。”①

多杰仁宗在《青海地区藏传佛教寺院乐谱研究》② 一文中援引了姜安《弥漫在雪域的藏传佛教》一书中的观点：“拉卜楞寺第四世嘉木样四十三岁时在五台山受到隆重接待，乐队伴随佛事礼仪的进行演奏出的乐曲典雅、舒缓，使他备受感染和启发。于是，他带回来一些乐谱，返寺后，他对原有的拉卜楞寺法乐队进行了调整和严格训练，亲自指导演奏，使寺院乐队发展很快，并创立了本寺院特殊的藏族乐谱——工尺谱，佛殿乐的最初演奏，仅以唢呐为主。”③

这条文献在《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》中也有记载。如果上述观点皆能成立，那么就说明中原寺院音乐（以五台山为代表）对藏传佛教音乐具有重要的影响。拉卜楞寺创建相对较晚，敦煌文献也集中于宋代之前，那么五台山与敦煌与拉卜楞寺到底存在着何种关联？为什么二者之间会出现相通曲目？是自然传播、宗教传播，还是制度传播？当前研究揭示的“相通”现象值得深入研究。

（五）五台山佛教音声的仪式研究

仪式是佛教音声的载体，也是音声为用中不可或缺的组成部分。但从目前的研究现状来看，仪式研究却是佛教音声研究中占比重最少的一类，总共只有4篇，即：韩军的《五台山“焰口”的音乐形式》、杨秋悦的《五台山殊像寺瑜伽焰口佛事录》、杨永兵的《晋南民间僧道乐班现象考察》与《晋南民间“三昼夜法事”仪式初探》。

韩军的《五台山“焰口”的音乐形式》④ 一文主要侧重于焰口仪式中声乐、器乐的唱诵特征考察，没有涉及具体仪式过程及其曲目应用。

---

① 田联韬：《藏族宗教音乐初探》，《中央音乐学院学报》1996年第1期，第76页。
② 多杰仁宗：《青海地区藏传佛教寺院乐谱研究》，《中央音乐学院学报》2009年第3期，第20—29页。
③ 姜安：《弥漫在雪域的藏传佛教》，兰州：甘肃民族出版社，1992年，第30页。
④ 韩军：《五台山“焰口”的音乐形式》，《五台山研究》1990年第1期。

杨秋悦的《五台山殊像寺瑜伽焰口佛事录》[1] 一文对殊像寺“中元节”时的“焰口”仪式进行了记录分析。详细记载了《华严会》《参礼条》《翠黄花》《五方结界》《漕溪水》《方便自性不坏体》《召请条》等10首曲目。文中重点是在于对和念与器乐的辑录，涉及令调、经文念诵的音调记载甚少。

2006年，杨永兵的《晋南民间僧道乐班现象考察》[2] 与2008年的《晋南民间“三昼夜法事”仪式初探》[3] 两篇文章对晋南民间僧道乐班及其“三昼夜法事”进行了详细的考察分析。文中与《吉祥会解》中记载的仪式和音乐形态方面进行比较，证明《吉祥会解》就是失传的“吉祥焰口”——《三昼夜本》，晋南民间“僧门”音乐与五台山佛教音乐属同一源流，“直板经”“三板经”“音乐经”“曲牌经”可对应于五台山佛教音声中的“和念”“令调”“直数”“小曲”，其曲牌【五方结界】【十供养】【挂金索】【哪吒令】【寄生草】【山坡羊】【漕溪水】【志心信礼】【召请条】【参礼条】也基本相同。于这两篇文中，作者对直接承继于“佛教音声”的民间乐班——“僧门”“道门”“僧道合班”的考察具有重要的意义。还俗僧人在民间的音乐行为应该不是孤例，佛教音声“迁移”到民间的这一普遍现象值得深层挖掘。

五台山实为汉藏并存的佛教格局，但从当前的研究来看，仅仅涉及汉传佛教音声的研究，对于黄庙的音声与仪式、青黄庙之间的相通与相异及其互动研究实为空白，而这应该是一个值得关注的重要问题，也是一个需要深层挖掘的领域。

（六）五台山佛教音声与他种音乐的关联研究

五台山佛教音声与他种音乐的关联研究主要涉及三个层面：第一，台内与台外寺院音声的关系；第二，与民间用乐尤其是《八大套》的关系；第三，与世俗音乐的关系。

屈洪海的《五台山台内、台外佛教音乐传承探析——以民国时期的两部佛乐曲谱为例》一文是当下唯一一篇对台内、台外寺庙音乐进行比较分析的文章，文

---

① 杨秋悦：《五台山殊像寺瑜伽焰口佛事录》，袁静方主编：《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2004年，第443页。

② 杨永兵：《晋南民间僧道乐班现象考察》，袁静方主编：《第三届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2006年，第361页。

③ 杨永兵：《晋南民间“三昼夜法事”仪式初探》，《五台山研究》2006年第2期，第42—47页。

中对南山寺传承谱本《禅门五音歌曲（全部）》谱本和公主寺《音乐典本日用》谱本的比较分析，指出它们都是一脉相承且来自塔院寺："佛教音乐在传承过程中更具有了世俗化的特征，台内佛乐向台外发展延伸的过程，也是佛曲与民间音乐融合的过程。"①

这是五台山与其周边寺院佛教音声、民间礼俗用乐关联的重要研究，对于其核心区域向周边辐射的研究开了好头，其学术价值不言而喻。

李宏如在《五台山佛教音乐现状》一文中将音乐分为经文音乐以及经外音乐（器乐）两种，且指出："清朝和民国年间，五台山佛乐仍很盛行，大多数寺庙有自己的佛乐班子……当时以佛乐著称的寺庙有永安寺（凤林寺）和显通寺……繁峙县佛乐主要分布在五台山的几座寺庙里，据文献和碑文记载，金元时期的普光寺、岩山寺，明清时期的宝藏寺、李牛寺、正觉禅院、寿宁寺、永安寺、圭峰寺、秘魔岩、石佛寺、文殊寺等都有水平较高的佛乐班……建国后，多数寺庙的佛乐已经失传，只有石佛寺、文殊寺、秘魔岩、公主寺等几处相近寺庙的僧人为了谋生，经常联合起来应聘到民间演奏，致使五台山地区流传数百年的佛乐保存下来。"②

文章基本上勾勒出清末民初五台山繁峙县佛乐由盛而衰、最后转投民间生存的画面，这是一个非常值得重视的问题。了解五台山佛乐是如何被周边寺院所接衍、又是如何转到民间演化为民间鼓乐，对于我们认识五台山佛教音声与民间礼俗用乐的关系具有重要的意义，其中，"谋生"应该是佛乐被保存下来的一个关键条件。

袁云霞在《晋西北静乐庙堂乐班的调查与研究》一文中以活跃在静乐县民间礼俗中的"庙堂乐班"为对象，从乐班的概况、经济收入、五台山佛教音声的关联及其文化生态环境展开论述，指出了静乐庙堂乐班与五台山佛教音声在调系统、工尺谱字方面具有相通性，但是"静乐庙堂音乐的曲目与五台山庙堂音乐的曲目只有少数曲调基本一致，如《粉红莲》，大都曲牌一致，但内容却根本不同"③。

值得关注的是文章所记录的乐谱比如【西方赞】【三见王】【三归义（三皈依）】【折桂令】【山坡羊】【菩萨名】【榆林沟打笕笕】【一句半】【狮子令】【银

① 屈洪海：《五台山台内、台外佛教音乐传承探析——以民国时期的两部佛乐曲谱为例》，《中国音乐》2011年第2期，第140页。

② 李宏如：《五台山佛教音乐现状》，《五台山研究》1994年第2期，第33页。

③ 袁云霞：《晋西北静乐庙堂乐班的调查与研究》，山西大学2008届硕士学位论文，第39页。

纽丝】【驻马听】【开庙门】【打银牌】【穿石子】【路赞】【大救驾】【粉红莲】【寄生草】【撇白菜】【莲池大法尊】【柳青杨】【卖菜】【六句赞】【柳青娘】【满诗】【闹元宵】【棉搭絮】【扑灯蛾】【紧千声佛】【挂金索】【八板】【挽联调】等。其中虽然有同名异曲现象，但也存在同名同曲者，比如【银纽丝】【粉红莲】【八板】【撇白菜】【刮野兔】（疑为“刮野鬼”）等，这两种情况都值得进一步拓展分析。总体而言，将五台山周边的礼俗用乐与五台山佛教音声的比较分析是此文的一个重要的突破点，学术价值不言而喻，但遗憾的是有些问题没有展开论述。

五台山佛教音声与《八大套》的关联研究始于亚欣等人的关注，在1948年辑录整理的类归中就已经包含了《八大套》的曲目，从作者的论述中可以看出，鼓房音乐《八大套》是采集于寺院之外的周边乐班，但作者却将其划归为五台山佛教音声的范畴，显然是强调了二者的紧密关系，至于《八大套》是否为五台山寺院音乐，显然很有必要进行更为详细的辨析与考证。

孔繁洲认为：鼓吹乐分别被民间和寺院、道观同时流传和互相吸收，《八大套》的作者赵成贵曾经到五台山寺院学习鼓吹乐的记载。言外之意，作者指出鼓吹乐分别流传到寺院道观的情况，其相似性是由于共同吸取了鼓吹乐的关系，其旨在强调鼓吹乐对佛道用乐的重要影响。[①] 作者虽点到为止，但蕴含丰富的信息。而《八大套》与五台山佛教音声关系的考证，所蕴涵的大量曲牌的形成应该是一个“牵一发而动全身”的研究。

景蔚岗则认为：《八大套》是光绪初年由五台县槐荫村赵成贵搜集而成，实为典型的雅集性传统音乐，与民间鼓乐泾渭分明，赵成贵逝世之后，他的徒弟将《八大套》从自娱的乐坊变成了雇佣性的民间婚丧乐事。[②] 作者明确指出《八大套》与历史上的五台山寺庙音乐有密切的联系是不争的事实，但甚憾的是没有对其中的曲牌进行相关考证，这里面同样蕴含巨大的论证空间。

作为佛教文化重镇，五台山佛教音声对周边民间礼俗用乐必然产生重要的影响，佛教音声与《八大套》之间的关系研究应该是五台山佛教音声为用的一个重要学术点，但是从以上的研究来看，大部分纠结于二者之间，看不到明朝

① 孔繁洲：《〈山西八大套〉考略》，《山西大学学报》1989年第2期，第90—94页。
② 景蔚岗：《“山西八大套”名实辨正》，《音乐研究》2004年第1期，第42—51页。

《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布之后所引发的重要影响，因此也就局限了五台山佛教音声研究向更高层次的延伸。五台山佛教音声的价值远非如此，项阳指出："无论是佛经的赞讽、偈咒、回向，还是供养，都离不开音声的参与，作为佛教这样一种外来宗教，进入中土，就音声的使用却在戒律与现实的矛盾之间走过了相当曲折的道路。相关文献表明，作为中土佛教圣地的五台，其接衍传统世俗音声有着示范和引领的作用。透过五台山寺院对俗乐音声的接衍、改造与传承过程的认知，对于当下佛教音声的发展的确具有很好的启示性意义。"①

作者从历时与共时相结合的研究理念，详细地论述佛教音声与世俗音乐之间的关系，对佛教音声与社会主流音乐创承体系——乐籍体系的关联进行了深层挖掘，是唯一一篇"历史考证"与"活态遗存"对接研究的文章，也是宏观把握下微观研究的突出个案。精炼、深入、独到，不论研究内容还是研究视角都具有重要的启发意义。其已经超越了五台山佛教本身的意义，而是将五台山与全国佛教音声的相通性与一致性接通研究，并对五台山佛教音声世俗性的形成原因进行了深层挖掘。因此，这是本文对五台山佛教音声的世俗性以及五台山佛教音声与国家典礼用乐、周边民间礼俗用乐以及道教用乐之间关系研究的一个重要基点。

（七）综合研究

除了以上各个层面的研究之外，还有一些综合性的研究，其主要代表当属韩军。韩军可以说是五台山佛教音乐研究的集大成者，他对五台山佛教音乐进行了深入全面独到的分析论证。从1986年开始直至今天，共计出版专著3本，论文7篇，研究内容主要涵盖音乐本体及历史发展层面，尤其是《宣统本》《民国本》《解放本》② 3本曲谱的辑录为佛教音乐的研究做出了巨大的贡献。

其在1986年撰写的《五台山佛教音乐谈》一文，从应用功能角度按照"经文音乐与经外音乐"展开论述，并依照念诵传统，将经文音乐分为"和念"与"念高调"两种。"和念"主要存在黄庙的"喇嘛措八经"以及"转生咒"中，青庙的"和念"根据经文需要而随机演唱，应用比较自由，从经文词格看，有

① 项阳：《五台山传承世俗音声的启示》，第97—101页。

② 《宫商角口口》（1911年版）；南山寺传本《禅门五音歌曲》（1935年版）；佛光寺文物管理所传本《山西五台山庙堂音乐曲调本》（1978年版）。以上乐谱参见韩军《五台山佛教音乐》（上海音乐出版社，2004年）。

唐宋诗词和元代散曲的风韵："经外音乐不受佛事及经文（词）的限制，故在应用上有灵活性。所以这类曲牌在青、黄庙中基本可以互通，大体上是一致的。经外音乐在佛事活动中一般用于某种无经文仪式及'合念'中的间歇处，或一种仪式中的两部分之间的间歇处（如'放焰口'时），有时也应用于佛事以外的一些场合中（诸如迎送显贵之类）。"①

1993年由山西人民出版社出版的《五台山佛教音乐》以及在此基础上2004年由上海音乐出版社出版的修订本《五台山佛教音乐》，还有2012年出版的《五台山佛教音乐总论》，是迄今为止三部全面论述五台山佛教音乐的力作。其内容涵盖历史发展、音乐本体分析、仪式简况等多个方面，提出了和念、令调、吟诵、直数几种经文唱诵形态，其中最大的贡献是对《宣统本》《民国本》《解放本》音乐的辑录分析，为五台山佛教音乐的继续研究提供了宝贵的资料。作者指出："我们对它的研究，是站在了艺术的角度通过音乐与佛教的结合方式，音乐在佛教中的表现形式以及佛教音乐与世俗音乐之间的关系等方面，从一个新的角度认识佛教、认识音乐。"②

作者充分认识到了佛教音乐的世俗性，且对其来源进行史料考据，但遗憾的是这些谱本大部分都只是一种文本的遗存，在实际传承中绝大部分都已消失，其背后所隐含的"为用则进，不用则退"的"用进废退"之现象尽显其中。作者分析指出，五台山佛教器乐的出现大致是在元末明初，且青黄庙在实践中存在着相互吸收融合的现象："青庙黄庙同居一山，他们的小曲也基本可以相互通用，如《八板》《爬山虎》等小曲，现在仍是两家共同常用的曲调。据五台山老僧人说：过去，青庙的曲子，黄庙听到后几天就学会并用上了，黄庙新奏的曲子，青庙也是如此。"③

作者在《我与五台山佛教音乐》④一文中对自己研究五台山佛教音乐的来龙去脉进行了详述，所揭示的几个问题值得关注：第一，20世纪80年代中期，五台山的南方佛事已经流行，甚至超越北方佛事。第二，五台山子孙庙的形式基本

① 韩军：《五台山佛教音乐谈》，第31页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第2页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第33页。
④ 韩军：《我与五台山佛教音乐》，《五台山研究》2012年第1期，第86—93页。

不复存在，老乐师不愿轻易传承佛乐给他人。第三，作者所采访调查的“乐师”、谱本来自于万佛阁、罗睺寺、塔院寺、南山寺、佛光寺、显通寺、镇海寺、菩萨顶，这些寺庙横跨青黄两寺，这说明至少在20世纪80年代中期，五台山的器乐演奏已较为普遍。

（八）既往研究意义及其相关问题

综上所述，既往研究不论是谱本的辑录整理、历史脉络的梳理，还是五台山佛教音声的仪式研究，抑或是与他种音乐的关系研究，都为本文的研究奠定了坚实的学术基础。但是囿于研究理念与视角的局限，其中有些问题没有涉及，比如黄庙音声；有些问题没有引起足够的关注，比如曲牌研究、明朝僧人奏乐的分水岭意义以及《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的意义。有些研究大多点到为止，比如五台山佛教音声与民间礼俗用乐、《八大套》之间的关联以及《大唐五台山寄在苏莫遮》等相关问题。究其主要原因，还是既往研究往往仅将五台山佛教音声作为一种区域文化论之，忽视佛教戒律中僧尼非乐、寺属音声人的伎乐供养在五台山佛教音声研究中的重要价值，忽视五台山佛教音声作为皇家道场的引领意义。其为用也就仅仅局限于五台山佛教音声本身而不能拓展开来，当然更不可能对五台山佛教音声与国家典礼用乐、与周边民间礼俗用乐进行关联，因此也就局限了五台山佛教音声研究向更高层次的延伸。具体来说：

1. 对五台山佛教音声的定位局限于区域文化

五台山佛教音声不仅是一种区域文化，更是中国佛教音声的重要组成部分，如果仅仅将之定位在区域范围，那么就看不到其与中国佛教音声整体的共性与对接意义，当然也就看不到五台山佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐甚至是道教用乐的关联性。囿于理念仅仅关注“局部”，而忽视了五台山佛教音声本身就是中国佛教音声的一个重要组成部分，因此也就限制了五台山佛教音声研究的继续深入。

2. 历史研究重在描述，音乐本体研究缺乏文化生态环境的分析论证

既往研究多数强调音乐本体现象的分析而忽视了作为文化范畴的原因分析，且历史研究重在梳理浅描，缺乏历史现象的深层分析论证。实质上，作为一种宗教艺术，佛教音声不仅受到僧团的戒律清规、仪式仪轨的制约，而且还受到世俗

社会制度的约束，这种双层的制约对佛教音声的流变带来了巨大的影响。但是从当下的研究来看，涉及者甚少。

3. 佛教戒律与寺属音声人的引入研究几为空白

当下针对五台山佛教音声历史的研究大部分仅仅处于铺排陈述阶段，对于明朝才出现的僧人奏乐现象的原因关注不足，当然也就看不到佛教戒律中僧尼非乐的重要意义，因此也就对敦煌文献中所存《五台山曲子——大唐寄在苏莫遮》的定位把握不清。敦煌与拉卜楞寺院中之所以存在相通曲目，除了一定的宗教传播之外，应该还有其他的社会原因，但是在既往的研究中没有看到相关的分析。

4. 五台山佛教音声与国家典礼用乐、山西道教用乐的关联研究几为空白

五台山佛教音声不仅与民间礼俗用乐存在着重要关联，而且与国家典礼用乐、道教用乐都应该存在着重要关联，所以应该具有广阔的研究论证空间，但是从当下的研究来看，几为空白。

5. 五台山佛教音声中的曲牌研究实为缺失

曲牌是五台山佛教音声中一个非常凸显的现象，对其研究具有重要的意义，但当下的研究仅仅处于辑录整理且点到为止，更没有与世俗曲牌之间作比较分析，当然也就对其与世俗音乐的关系研究关注不足。

6. 仪式研究及其藏传佛教音声研究实为薄弱环节

五台山是汉藏并存的格局，但是当前的研究大部分集中于汉传佛教的历史与本体，仪式研究甚为薄弱，而对藏传佛教的音声的专门研究仅仅是谱本的辑录，其为用过程及其仪式的分析实为空白。

综上所述，过往五台山佛教音声研究不论是在历史发展还是在本体特征层面都为后学的继续研究奠定了坚实的学术基础，同时也留下了广阔的论证空间，尤其是当带着不同的视角、理念进行切入时，即备感遍处“荒地”。因此本文研究的意义主要体现在以下几个层面。

（九）本文研究意义

1. 将五台山佛教音声投放到中国佛教音声的发展脉络中进行透视，从佛教戒律与伎乐供养的双层视角切入，指出明朝伎乐供养的僧尼化实为五台山佛教音声发展的分水岭。

2. 指出佛教戒律下僧尼破戒奏乐的里程碑意义，阐释分析佛教音声释、俗的构成及其“俗乐不俗”的辩证意义。

3. 阐释分析佛教音声在汉、藏佛事活动的为用过程，指出诵经与伎乐供养音声的本质区别，揭示伎乐供养的活态遗存及其礼乐文化属性。

4. 对佛教音声与国家典礼用乐、周边民间礼俗用乐、道教音声进行比较研究，指出佛教音声与其他功能用乐的相通性甚至是一致性。

5. 对《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》进行拓展分析，指出五台山佛教音声的国家在场与世俗在场。

上 篇

佛教音声的历史流变
及其与世俗音乐关系总论

文章按照“宏观把握下的微观研究”以及“历史与活态的逆向考察研究”的架构原则，分为上下两篇、三个空间维度进行阐释分析。上篇涉及印度与中土，主要是从历史的角度对佛教音声的流变发展及其与世俗音乐的关系进行整体把握。下篇则是对五台山佛教音声的“活态为用”进行逆向考察。上下两篇之间存在着相互佐证的关系。对“印度—中土—五台山”三个空间维度的比对分析实质上是回到原点，溯流探源。

关于印度佛教音声的发展，主要聚焦于四个问题进行阐释：第一，音声是佛教固有理念；第二，佛教戒律关于僧尼非乐的规制；第三，佛教戒律下音声体系的释、俗架构；第四，佛教音声与世俗社会主流音乐创承体系的关联及音声佛事传统的形成。

关于中土佛教音声的演变发展，主要关注四个方面：第一，诵经、说法、伎乐供养体系的中国化改变；第二，伎乐供养的僧尼化及其与音声佛事的合一；第三，“俗曲佛用”传统的形成；第四，佛教音声与乐籍体系的关联。

上篇结论：音声是佛教的固有理念，在僧尼音乐戒律的制度约束中，印度佛教音声体系是由僧俗两个不同群体共同完成的释俗交响系统；中土佛教音声的发展是基于印度佛教音声体系内所作出的元素置换过程，但却经过了“僧人从非乐—破戒奏乐—伎乐供养的僧人化—俗曲佛用成为传统”的衍化过程；原来由僧俗两个群体共同完成的系统逐渐演变成僧尼独自完成。“为用—制度”之间的博弈是佛教音声的流变及其与世俗音乐关联的重要动因。

第一章 佛教戒律与音声体系的原始建构

作为一种世界性的宗教，佛教虽然与不同国家的文化融合发展，表现出不同的个性特征，但是“万变不离其宗”，佛教基因不会改变，佛教音声的特质及其发展方向总是蕴藏在它的原始架构之中。在印度，佛教不仅形成了诵经、说法、伎乐供养的音声体系以及音声佛事的传统，而且形成了佛教戒律的典章规制。在戒律的制度规范下，音乐之于僧尼归属恶业，违者即受到惩处。伎乐供养实为俗人之音乐献礼，虽为佛教所用，但却不是僧尼行为，而由白衣、净人、乐工等专门实施；诵经、说法之韵调不属音乐的范畴，所以也就不在佛教戒律规避之列。但需要着重指出的是，佛教并非脱俗，而是与世俗社会中的主流音乐有着千丝万缕的关系。

第一节 佛教戒律与僧尼非乐

有关佛教戒律与僧尼非乐的相关研究在前面综述中已有详解，文史界姜伯勤、张弓、屈大成，佛教界圣凯、释昭慧，音乐学界项阳等都有相关论述。其视角与侧重点虽有不同，但佛教戒律下僧尼非乐的现象却辨析得渐趋清晰。

“不得自歌舞及教人歌舞；不得故往观听歌舞；不得持捉乐器；不得外道声诵读佛经；不得以依俗歌咏说法及过差歌咏声说法”，现诸“广律与戒本”，僧尼“非乐”作为规章制度写进法典之中代代相承。那么佛教中为什么会出现“音乐戒律”？“音乐戒律”究竟戒掉的是哪些音乐？僧尼呗赞是否属于规避之列？白衣、净人群体存在有何重要意义？伎乐供养是否是戒律摒除的对象？很显然，关于“佛教戒律”的深层认知对“佛教音声”的定位起着至关重要的作用。

一、禁歌舞与乐器之戒

不得自歌舞及教人歌舞、不得观听歌舞、不得触碰乐器案例甚多，分别有相应的惩处。由于男女情感之细微差异，沙弥尼与比丘尼的音乐戒律较为多见，其惩戒也有分别。同为“自歌舞及教人歌舞”之事，比丘则受到“波逸底迦”[①]（堕罪）惩罚；未受具足戒的“式叉摩那沙弥”只是“突吉罗”的轻罪；对于经常犯戒的“六群比丘”则是“越法罪”量刑；为“受辱”之事而不得已犯下的过错虽事出有因也必须“结戒”。换言之，“歌舞音乐”不论是“自作”，还是“教他人作”，还是“故往观听”，都属严禁之列，违者必是“犯罪”，即使是用于供养佛塔亦不允许。这就导致一个必然的结果，伎乐供养虽为佛教所用，但不可能由僧尼为之，而是由“白衣、使人”等世俗中人专门实施。

（一）禁止自歌舞及教人歌舞

《根本说一切有部苾刍尼戒经》载：“若复苾刍尼自作舞教他作舞者，波逸底迦；若复苾刍尼唱歌者，波逸底迦；若复苾刍尼作乐者，波逸底迦。”[②]

《弥沙塞部和酰五分律》载：“居士讥呵言，此比丘尼自歌舞如淫女人，诸长老比丘尼闻种种呵责，乃至今为诸比丘尼结戒，亦如上说，从今是戒应如是说：若比丘尼自歌舞波逸提，式叉摩那沙弥尼突吉罗。”[③]

同为歌舞一事，身分不一样，处罚轻重也不一样。受具足戒的比丘尼与未受具足戒的“式叉摩那沙弥”显然还是存在着些许差别，前者是堕罪，后者则是轻罪，但不论如何，都受到惩处。

> 吐罗难陀尼，行乞食入他家，长者妻言：圣者教我作舞。尼即教他，复告彼曰，汝等家中若嫁娶时，生男诞女有欢会时如是应舞，人皆讥嫌。此秃沙门女徒自剃头情怀欲染，皆诣尼处说其所作，尼白苾刍，苾刍白佛，佛问吐罗难陀：汝实如此教他作舞及自作舞？答言实尔。世尊苛责，广说乃至制其学处，应如是说：若复苾刍尼，自作舞、教他作舞者波逸底迦。

---

① 又作“波逸提”，译为堕，犯戒律之罪名，由此罪堕落于地狱，故名堕罪。

② ［唐］义净译：《根本说一切有部苾刍尼戒经》，《大正新修大藏经》（第24册），第508页。

③ ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和酰五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第1页。

时吐罗难陀尼，诣婆罗门长者家，诸妇人言："圣者教我唱歌。"尼便教唱，俗旅见讥如前所说。尼白苾刍，苾刍白佛，佛问吐罗难陀：汝实如此教他唱歌？答言：实尔。世尊苛责，广说乃至制其学处，应如是说："若复苾刍尼，唱歌者波逸底迦。"①

于此城中有二朋党，一是兴易人，二是婆罗门。其兴易人于歌舞事胜婆罗门，其婆罗门于斗战事胜兴易者，后于异时婆罗门朋共相谓曰：彼兴易人歌舞胜我，我以斗战常胜彼朋，作何方便，我以歌舞亦胜于彼。有人议曰："若欲胜者我等宜应习歌舞事。"复有议曰："此成好事，令我于谁学其歌舞？"复有议曰："圣者六众善闲音乐，至于歌舞尤胜余人，我等可就亲受其业，然彼多贪性爱财货，有所需者我等供给，作此议已。即便共往六众之处，敬礼足已请言大德，愿降慈悲教我歌舞。"六众报曰："若有饼果之直相供给者，我当教汝。"彼闻其告常奉饼直，遂教歌舞既善学已，于聚会时便以战法胜；兴易人复作歌舞，亦还得胜。

彼便告曰："昔来我等，歌舞胜君，君于我等斗战为胜，如何今日两事俱强？此有何故？"答曰："我于歌舞用功习学。"

问曰："谁复相教？"

答曰："圣者六众慈悲教我。"

诸婆罗门闻是说已……苾刍以缘白佛，佛言因作歌舞有如是过，苾刍不应习学歌舞，作者得越法罪，世尊不许习歌舞事。时婆罗门忘其歌舞，诣六众处求重温习，时彼报言，世尊制戒不许歌舞。②

由是观之，不论是自歌舞还是教人歌舞、不论是何种原因所引发的僧尼歌舞都将遭到惩处，尤其是对于经常犯戒的六群比丘更应受到重罚。《根本萨婆多部律摄》载：

① ［唐］义净译：《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》，《大正新修大藏经》（第23册），第907页。
② ［唐］义净译：《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。

佛在王舍城竹林园中，时只利跋婆山大节会日，远近城邑士女咸萃，歌管音乐并皆云集。是时乐者作如是议，我之管曲人皆见闻，未是殊妙，宜须改异，更作新奇。时有乐人取六众苾刍形像，变入管弦，既是新异人皆竞集，自余鼓乐无往看者，遂多得珍财。时六众苾刍闻斯事已，自相告曰，无识倡优摸我形状，将为舞乐，尚获多财，岂若自为而不得物？既足衣钵无假乞求？遂于大会，众聚之时，着俗衣裳自为歌乐，诸有看人咸集于此，自外管弦并皆息唱。时乐人自相告曰："前为形状多获珍财，今彼自为我无所得，可将珍货密赠六人，彼见哀怜必随我欲。"时六众苾刍既受货已，住彼作乐。苾刍不应习学歌舞及往观听，此由染衣事不寂静烦恼，制斯学处。若复苾刍得新衣，当作三种染坏色，若青若泥若赤，随一而坏，若不作三种坏色而受用者，波逸底迦。①

此文献中的"只利""跋婆"是王舍城中"呼风唤雨"的两位龙王的名字，已经皈依佛门，影胜王为"二龙王"建造了"二神堂"，每到六月之时举行大法会，类似中国的庙会。道俗皆集，乐工奏乐表演已为平常，僧尼见到乐舞表演也非难事，这也从另外一个层面反映出戒律产生的重要原因。

既然僧尼不能歌舞，那么就有了上述案例中"着俗服"假扮世俗中人奏乐表演的情景。由是观之，不论世俗社会还是佛教内部，僧尼奏乐都是不能容忍之事已是共识；再者，由于"着俗服"而引发对僧衣的规制，"国人所着衣服，比丘皆应与其俗服有异"，② 故必须穿着特制的"坏色衣"，已分别释、俗。可见，不论衣食住行还是其他"音声事项"，对于僧尼而言都必须与世俗社会存在着不同，方显佛家之本。

《十诵律》载：

六群比丘自歌，诸居士呵责言，诸沙门释子自言善好有德，歌如白衣。是中有比丘，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛，佛语诸比丘：从今不

① ［唐］义净译：《根本萨婆多部律摄》，《大正新修大藏经》（第24册），第525页。
② ［明］弘赞述：《梵网经菩萨戒略疏》，《卍新纂续藏经》（第38册），第695页。

应歌，歌者突吉罗。歌有五过失：自心贪着；令他贪着；独处多起觉观；常为贪欲覆心。诸居士闻作是言，诸沙门释子亦歌，如我等无异，复有五过失。自心贪着令他起贪着，独处多起觉观，常为贪欲覆心。①

《弥沙塞部和酰五分律》载：

诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言："白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异?"诸比丘以是白佛，佛言："比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛华香幡盖供养于塔。"②

"从今不应歌，歌者突吉罗"表明：即使供养载佛塔亦不能歌舞为之。而僧尼禁除的"歌舞供养"，白衣却能，那么何为"白衣"?《佛学辞典》道："原意白色之衣，转称着白衣者，即指在家人。印度人一般皆以鲜白之衣为贵，故'僧侣以外者'皆着用白衣，从而指'在家人'为白衣，佛典中亦多以'白衣'为在家人之代用语；相对于此，沙门则称为缁衣、染衣，又西域一般在家人亦着白衣，故亦以白衣称之。"③

可以看出所谓"白衣"实际上是没有出家的世俗中人，他们不受戒律约束，是可以进行伎乐供养的群体。有关伎乐供养的详细内容在后面的章节中会展开论述，但从这段文献亦可以看出"伎乐供养"实为世俗中人的音乐献礼，虽为佛教所用，但却不是僧尼行为，应由专门的白衣、净人实施完成，僧人可以做的是"诵经之赞叹"供养，可见伎乐供养之于普通僧尼实为禁戒之列。

需要辨析的是在歌舞乐供养的大传统环境中，作为文化平台的寺院，其音声入耳、舞容入目已为常态，僧尼焉有不明之理?《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》中记述的案例也恰恰佐证了这一点："姊妹，如我世尊，为菩萨时所有行迹，当时有一乐者名高腊婆，取菩萨行歌入管弦，我等虽看有忆不忆，即便共歌，其事无有遗

① ［姚秦］弗若多罗共罗什译：《十诵律》，《大正新修大藏经》（第23册），第1页。
② ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和酰五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第1页。
③ 宽忍主编：《佛学辞典》，中国国际广播出版社（北京）、香港华文国际出版公司（香港），1993年，第356页。

失，遂即往至二神堂所，去其不远张设戏场，青布傍遮红禅上覆，既布置已六众俱来，时邬波难陀即着俗服，以彩叠缠头手拍鼗鼓，自余诸伴皆为舞乐，鼓声才发大众云奔，弃彼戏场皆集斯处。"①

此案例详细地说明了"六众"观看高腊婆的表演而学会乐舞并假扮俗人奏乐之事，文中的二神堂，应该不是一般的普通场所，如前所述，实为影胜王为只利、跋娑二龙王建造的特定"庙堂"："龙曰唯愿大王勿忧失国，可于城外造二神堂，一名只利龙神堂，二名跋娑龙神堂，我令眷属住此堂中，六月一时盛兴大会，我等自来观王国土不令阙乏。王曰善，当如是作，时影胜王即于城外林泉之所造二神堂，每年二时至节会日，遍六大城所有诸人并皆云集。"②

"遂即往至二神堂所，去其不远张设戏场"，可见在二神堂前设置戏场已是约定成俗之事。既为僧尼习学歌舞提供了方便，也为音乐戒律产生的必要性做了注脚，吐罗难陀尼、六群比丘善乐教授歌舞、六众在二神堂前设置戏场，最后都受到处罚。这些案例即是很好的说明，是佛教制定音乐戒律的重要原因，也是佛教保持神圣性建构的基础。

（二）禁观听歌舞与持捉乐器

在寺院不乏音乐歌舞的大环境中，音声入耳、舞容入目对于僧尼实为强大的诱惑。由此，除严禁僧人自歌舞及教人歌舞的情状下，观听他人歌舞亦不允许。根据各种情形，世尊制定了波逸提、突吉罗等处罚，根据具体情况量刑，或犯堕入地狱罪或自我反省。

《十诵律》载："从今比丘不应往观听伎乐歌舞，往观者突吉罗。"③

《大比丘三千威仪》载："五者不得歌咏作唱伎，若有音乐不得观听。"④

《中阿含经》载："阿难，难提波罗陶师离歌舞倡妓及往观听，断歌舞倡妓及往观听，于歌舞倡妓及往观听，净除其心。"⑤

《弥沙塞部和酰五分律》载："尔时诸比丘尼往观歌舞作伎，生染着心不复乐

① ［唐］义净译：《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》，《大正新修大藏经》（第23册），第627页。
② ［唐］义净译：《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》，《大正新修大藏经》（第23册），第907页。
③ ［姚秦］弗若多罗共罗什译：《十诵律》，《大正新修大藏经》（第23册），第1页。
④ ［后汉］安世高译：《大比丘三千威仪》，《大正新修大藏经》（第24册），第912页。
⑤ ［东晋］瞿昙僧伽提婆译：《中阿含经》，《大正新修大藏经》（第1册），第421页。

道，遂有反俗作外道者，诸白衣见讥呵言，此等观歌舞作伎如淫女人，无沙门行破沙门法，诸长老比丘尼闻种种呵责，乃至今为诸比丘尼结戒，亦如上说，从今是戒应如是说，若比丘尼观歌舞作伎波逸提；式叉摩那沙弥尼突吉罗。"①

上述文献揭示了几个非常重要的信息：第一，佛教戒律规定僧尼不能歌舞实为当时人们的普遍认知；白衣非僧非尼，实为可以进行伎乐供养的世俗群体。第二，僧团受到来自社会的监督，僧尼歌舞会遭到居士、白衣的苛责讥讽与非议。第三，僧尼歌舞有"五过失"甚至是"叛教"的可能，威胁佛教的生存。第四，同为歌舞，比丘是"突吉罗"的轻罪；比丘尼则是"波逸提"的堕罪；式叉摩那沙弥尼实为突吉罗，此处量刑既有男女性别之差，也有是否"受具足戒"之分别。可见，不论是从佛教僧团内部分析抑或从所处的音乐环境、社会反应来看，歌舞皆为僧尼之禁忌。《十诵律》载：

> 佛在王舍城，尔时助调达比丘尼，故往观听歌舞伎乐，看庄严伎儿，居士呵责言。诸比丘尼自言，善好有功德，故往观听歌舞伎乐、庄严伎儿，如王夫人、如大臣妇。是中有比丘尼，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，向佛广说，佛以是事集二部僧，知而故问是比丘尼，汝实作是事不？答言：实作世尊。佛以种种因缘呵责言："云何名比丘尼，故往观听歌舞伎乐庄严伎儿……若比丘尼，故往观听歌舞伎乐、庄严伎儿，波夜提，波夜提者，烧煮覆障。若不悔过能障碍道，是中犯者，若比丘尼，故往观听歌舞伎乐庄严伎儿，得见者波逸提，不得见者突吉罗。若从下至高得见波夜提，不得见突吉罗，若从高至下得见波夜提，不得见突吉罗。"
>
> 有六群比丘，往观伎乐歌舞，诸居士呵责言，诸沙门释子自言善好有德，往观听伎乐歌舞，如王如大臣。是中有比丘，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛，佛知故问六群比丘，汝实作是事不？答言：实作，世尊，佛以种种因缘呵责言，云何名比丘，自往观听伎乐歌舞，如是呵已语诸比丘，从今比丘不应往观听伎乐歌舞，往观者突吉罗。②

---

① ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和酰五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第1页。
② ［姚秦］弗若多罗共罗什译：《十诵律》，《大正新修大藏经》（第23册），第1页。

上述案例中的“庄严伎儿”显然不同于一般的伎乐人，而是专职伎乐供养人，否则也不能称之为庄严。从“善好有功德”也可以看出庄严伎儿存在的重要功能，在戒律的约束即音乐之于僧尼实为恶业的境况下，寺院内的供养行为显然只能由专职伎乐供养人来完成。《摩诃僧祇律》载：

> 佛住王舍城，尔时六群比丘尼先到作伎乐处，占顾坐处，伎儿戏时高声大笑，众人效笑，人笑时便复默然似如坐禅人，笑适止，还复拍手大笑，于是众人舍伎儿而观比丘尼。时伎儿不得雇直，瞋恚嫌责，坐是沙门尼，令我失雇直，诸比丘尼语大爱道，乃至答言，实尔佛言，此是恶事，汝云何观伎乐？从今以后，不听观伎乐，乃至已闻者当重闻，若比丘尼观伎乐行波夜提，比丘尼者如上说，伎乐者、舞伎、歌伎、铙盘打鼓如是一切。下至四人共戏，观看者波夜提，波夜提者如上说，不得观伎乐，若比丘尼乞食值王王夫人，若天像出有伎乐者遇见无罪。若下处就高作意窥望逐看波夜提；若檀越欲供养佛，作众伎乐研香结鬘，语比丘尼言阿梨耶，佐我安施供养具，尔时得助作。若于彼间闻乐，有欲着心者当舍去，若比丘观伎乐者越毗尼罪，是故世尊说。①

这个案例说了两件非常有意思的事情：一是凡故意观听歌舞必然受到相应的处罚；二是如果是不小心遇见则无罪。比如遇见檀越（施主或功德主）演奏伎乐供养佛就不是犯戒，必要时还必须帮助他们“安施供养具”，这期间如有听到音乐、产生欲望当舍去即可。可见，是否受到惩罚应该看是否有主观上的故意动机。

禁止持捉乐器的戒律则主要出现在《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》中，其根据接触乐器的不同情况进行结罪，有堕罪（堕入地狱）、恶作（追悔）之分别：“宝谓七宝，宝类者。谓诸兵器弓刀之属，及音乐具鼓笛之流，自捉使人及以结罪……已磨治者皆得堕罪，未磨治者但得恶作，乃至捉假琉璃亦恶作罪，若捉严身瓔珞之具，皆得堕罪……若捉琵琶等诸杂乐具有弦柱者，便得堕罪，无弦

① ［东晋］佛陀跋陀罗共法显译：《摩诃僧祇律》，《大正新修大藏经》（第22册），第227页。

恶作，乃至竹筒作一弦琴，执亦恶作……诸鼓乐具堪与不堪，得罪重轻亦同此说。”①

综上所述，不论是音乐歌舞还是持捉乐器都处于佛教寺院中严厉禁止之列。详情见下表：

表 1：禁歌舞、乐器之戒律表②

律　典	沙弥、比丘戒
《十诵律》	从今比丘不应往观听伎乐歌舞，往观者突击罗……从今不应歌，歌者突击罗。
《摩诃僧祇律》	尽寿不观听歌舞作乐。
《四分律》	尽形寿不得歌舞倡伎及往观听。
《五分律》	尽寿不歌舞作倡伎乐，不往观听。
《昙无德律部杂羯磨》	尽形寿不得歌舞倡伎及往观听。
《弥沙塞羯磨本》	不歌舞作倡伎乐。
《沙弥十戒法并威仪》	尽形寿不歌舞倡妓，不往观听持沙弥戒；尽形寿不得……吟咏歌音，手执乐器，琴瑟箜篌、筝笛竽笙，以乱道意。
《沙弥十戒仪则经》	歌舞兼倡妓，故往而观看，而得犯戒。
《萨婆多部毗尼摩勒伽》	云和歌舞倡伎？比丘不得自作，亦不得教人作。
《根本说一切有部毗奈耶杂事》	苾刍不应习学歌舞，作者得越法……若苾刍身作歌舞及以讽咏，或复教人或自收摄或复现身，皆越法罪。
《十诵律》	佛语诸比丘，从今不应歌，歌者突吉罗。
律　典	**沙弥尼、比丘尼戒**
《四分律》	尽形寿不得歌舞倡伎，亦不得往观。
《昙无德律部杂接磨》	尽形寿不得歌舞倡伎，亦不往观听。
《沙弥尼戒经》	不得听歌舞音乐声，拍手鼓节，不得自为，亦不教人。
《沙弥尼离戒文》	尽形寿不得歌舞，不得教人歌舞，不得弹筝吹笛。

① ［唐］义净译：《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》，《大正新修大藏经》（第 23 册），第 627 页。

② 表格内容参照屈大成《从汉译律典看早期印度佛教的音乐观》一文拓展制成，参见袁静芳《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2004 年，第 546 页。

（续表）

律　典	沙弥尼、比丘尼戒
《大爱道比丘尼经》	不得弹琴，手执乐器，不得歌舞，自摇身体。
《优婆塞五戒威仪经》	戏笑散乱，高声唱说，作非威仪，令他人笑，为众所轻者，犯重垢罪。若是宿习妄误作者，犯轻垢罪，不犯者，觉是非法常欲制之。
《根本说一切有部苾刍尼戒经》	若复苾刍尼自作舞教他作舞者，波逸底迦；若复苾刍尼唱歌者，波逸底迦；若复苾刍尼作乐者，波逸底迦。
《五分律》	从今是戒应如是说，若比丘尼观歌舞作伎波逸提，式叉摩那沙弥尼突吉罗。
《五分律》	若比丘尼自歌舞波逸提，式叉摩那沙弥尼突吉罗。
《十诵律》	若比丘尼，故往观听歌舞伎乐庄严伎儿，得见者波逸提，不得见者突吉罗。若从下至高得见波夜提，不得见突吉罗，若从高至下得见波夜提，不得见突吉罗。
《摩诃僧祇律》	比丘尼者如上说，伎乐者舞伎歌伎铙盘打鼓如是一切，下至四人共戏，观看者波夜提……
《十诵比丘尼戒本》	若比丘尼，故往观听歌舞伎乐、庄严妓儿、波夜提。
《摩诃僧祇比丘尼戒本》	若比丘尼往观看伎乐者，波逸提。
《四分比丘尼戒本》	若比丘尼往观看伎乐者，波逸提。
《五分比丘尼戒本》	若比丘尼观歌舞作伎，波逸提。比丘尼自歌舞，波逸提。

从以上的文献可以看出，寺院作为一个文化平台，应该是僧俗齐聚、乐工汇集之地，这种繁杂的音乐环境与僧尼清净修行之间的矛盾实为音乐戒律产生之必须。不论是自歌舞、教人歌舞、观听歌舞以及持捉乐器都是僧尼不得碰触之列，音乐戒律是僧尼必须遵守的典章轨制。如是，伎乐供养虽为佛教所用，却不能由僧人为之，白衣、乐工、伎人等世俗中人实为伎乐供养的主要群体。换言之，普通僧尼既不是伎乐供养的享用者，也不是伎乐供养的执行者，“世俗中人伎乐供养”与“僧尼非乐”实为当时人们的普遍共识，否则也不会引起居士、白衣的讥讽苛责。

二、诵经、说法之戒

与音乐歌舞戒条相比，在诵经、说法中的“结戒”甚少，其主要是针对俗歌曲调以及外道声的禁戒。诵经、说法作为佛教传播之根本，佛教在创立其音声体系之时，必然与外道声、世俗歌音要有所区别，这是“制戒”的重要原因。俗歌进

入诵经、说法系统并非易事，但并不意味着“吟咏”之全盘否定，因为佛教本身已经创立了自己的诵经、说法韵调，这种韵调与世俗社会流行的俗歌、外道歌音实为不同，不属于音乐的范畴，因此也就不在音乐戒律规避的范畴。

（一）禁“歌音及外道声”诵经

诵经中的“结戒”相对来说较少，歌音诵经与“外道声诵经”虽皆为不能为之之事，但其中还是存在着些许差别。《毗尼母经》载：“尔时会中复有一比丘，去佛不远立高声作歌音诵经，佛闻即制不听，用此音诵经，有五事过如上文说。用外道歌音说法，复有五种过患：一者不名自持；二不称听众；三诸天不悦；四语不正难解；五语不巧故义亦难解，是名五种过患。”①

不得“用外道歌音说法”，那何谓“外道”？《佛学辞典》释：“指佛教以外之一切宗教，与儒家所谓‘异端’一语相当。梵语之原义系指神圣而应受尊敬之隐遁者，初为佛教称其他教派之语，意为正说者、苦行者，至后世，渐附加异见、邪说之义，外道遂成为侮蔑排斥之贬称，意为真理以外之邪法者。”②

显然，“外道歌音”特指佛教之外的一切宗教的诵经韵调，当然也包括婆罗门教在内。在佛教创立之时也即百家争鸣的时期，因此，构建自己独特的思想体系，包括诵经韵调实为必须，为了有所区分，当然也就不能用“他教歌音”来诵经。

《毗尼母经》载：“六群比丘作歌音诵经叹佛，佛不听也。作者有五种过：一者于此音中自生染着；二者生人染着；三者诸天不乐；四者言音不正；五者语义不了。”③

《根本说一切有部毗奈耶杂事》载：“苾刍诵经长牵音韵作歌咏声，有如是过。由是苾刍不应歌咏引声而诵经法，若苾刍作阐陀声诵经典者得越法罪；若方国言音须引声者，作时无犯。”④

《十诵律》载：“佛在舍卫国，有二婆罗门，一名瞿婆，二名夜婆，于佛法中笃信出家，本诵外道四围陀书，出家已以是音声诵佛经。时一人死一人独在，所诵

① 佚名：《毗尼母经》，《大正新修大藏经》（第24册），第801页。
② 宽忍主编：《佛学辞典》，第312页。
③ 佚名：《毗尼母经》，《大正新修大藏经》（第24册），第801页。
④ ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。

佛经忘不通利，更求伴不得，心愁不乐，是事白佛，佛言：从今以外书音声诵佛经者突吉罗。”①

上述文献揭示两个重要的问题：第一，不准歌音、歌咏诵经。这里的歌音应该主要有两种来源，即社会上流行的耳熟能详的世俗曲调与外道歌音。而不管是哪一种，都不允许用来诵经，而佛教自己创立来辅助诵经的韵调则不在此之列。第二，不准用“外道声”诵经，其中包括婆罗门的“阐陀声”，违者得越法罪，但利用“方言诵经”则是允许的，揭示出诵经之音声可入乡随俗的特征。

（二）不得以依俗歌咏说法及过差歌咏声说法

说法是佛教传播教义的重要方式，也是扩大信众来源的重要途径，利用世俗曲调进行说法在“律藏”中明确指出有“五过失”，但并未结戒。《佛本行集经》载：“剃头沙门，岂如歌咏而说法也，时诸比丘，闻是事已，具将白佛。佛告诸比丘，若有比丘，依世歌咏而说法者，而有五失。何等为五？一者自染歌声，二者他闻生染而不受义，三者以声出没便失文句，四者俗人闻时毁呰讥论，五者将来世人闻此事已，即依俗行以为恒式。若有比丘，依附俗歌而说法者，有此五失，是故不得依俗歌咏而说法也。”②

俗歌者，应该是在世俗社会流行的“人所共知”的曲调，用这种曲调进行说法显然与世俗无异，不仅遭世人“讥论”，而且担心将来“依俗行以为恒式”直接影响到僧团的声誉及其宗教地位。可见与俗歌“划清界限”、保持“佛教”的神圣是反对俗歌诵经的重要原因，但并未“结戒”制定相应处罚。《四分律》载：

> 时诸比丘二人，同声合呗。佛言：不应尔。时诸比丘，欲歌咏声说法，佛言听。时有一比丘，去世尊不远，极过差歌咏声说法，佛闻已，即告此比丘：汝莫如是说法，汝当如如来处中说法，勿与凡世人同。欲说法者，当如舍利弗目揵连平等说法，勿与凡世人同说法。
>
> 若过差歌咏声说法，有五过失，何等五？若比丘过差歌咏声说法，便自生贪着爱乐音声，是谓第一过失；复次，若比丘过差歌咏声说法，其有闻者生贪

① ［姚秦］弗若多罗共罗什译：《十诵律》，《大正新修大藏经》（第23册），第1页。
② ［隋］阇那崛多译：《佛本行集经》，《大正新修大藏经》（第3册），第655页。

着爱乐其声，是谓比丘第二过失；复次，若比丘过差歌咏声说法，其有闻者令其习学，是谓比丘第三过失；复次，比丘过差歌咏声说法，诸长者闻皆共讥嫌言，我等所习歌咏声，比丘亦如是说法，便生慢心不恭敬，是谓比丘第四过失；复次，若比丘过差歌咏声说法，若在寂静之处思维，缘忆音声以乱禅定，是谓比丘第五过失。①

"过差"就是"过度"的意思，是为程度副词。不得过差歌咏声说法，《根本萨婆多部律摄》有言："若说法时，或为赞叹，于隐屏处作吟讽声诵经非犯。"②

由是观之，有关说法的戒律主要有两条：第一，不得"依俗歌咏"而说法；第二，不得"极过差"歌咏声说法。显然与诵经相比，歌咏说法禁戒有了些许变通，这应该与佛教传播教义、拓展僧团队伍紧密相关：佛祖默认许可，故不在戒律规避范围。换言之，佛教在创立自身的诵经、说法音声体系之时，不可能与自己所创音乐戒律相悖。如是，诵经、说法中之戒条实为与外道歌音、俗歌分别而生发。

第二节　伎乐供养与为僧作净

供养的形式有多种，究其音声供养而言，又可以分为僧尼"诵经、说法供养"与世俗中人的"伎乐供养"两种主要形式。前者是僧人之必修，隶属法供养范畴；后者是世俗中人的音乐奉献，更具"供品"、尊崇之标示；囿于佛教戒律，普通僧尼既不是伎乐供养的享用者，也不是伎乐供养的执行者，寺院内出现了专门"为僧作净"的伎乐供养群体。

一、法供养与伎乐供养

佛教称以香花、明灯、饮食等资养三宝为"供养"，并分财供养、法供养两种。香花、饮食等为财供养；修行、利益众生叫法供养。所行之供养除财供养外，

① ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念等译：《四分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第567页。
② ［唐］义净译：《根本萨婆多部律摄》，《大正新修大藏经》（第24册），第525页。

尚有法供养，如以恭敬供养、赞叹供养、礼拜供养等精神之崇敬亦称供养。①

《陀罗尼集经》载："第二七日更作此法，并作种种音声供养。"②

《大宝积经》载："我复有光明，名为耳清净，以音声供养。"③

《善见律毗婆沙》载："何为供养？答曰：男女妓乐、琴瑟箫笛箜篌琵琶，种种音声，与诸知识而娱乐之，诸知识人方便慰喻令其心退。"④

《弥沙塞部和酰五分律》载："诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：'白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？'诸比丘以是白佛。佛言：比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛华香幡盖供养于塔。"⑤

如是，供养的方式有多种，既可以进行物质供养，也可进行精神供养。用最美好的音声奉献给佛祖，赞美其功德，表达尊崇、礼敬之意，应为精神供养之范畴。囿于佛教戒律，僧尼只能进行诵经、说法供养。如果由于特定的法会仪式需要进行音乐供养的时候，则由世俗中人来完成。换言之，音声供养可以划分为僧尼之"音声供养"与俗人之"伎乐供养"两种类型，前者为僧尼之必修，隶属"法供养"之范畴，后者属僧尼之禁戒。《维摩诘所说经》载："如是天帝，当知此要，以法供养于诸供养为上，为最第一无比，是故天帝，当以法之供养，供养于佛。"⑥

那么何为"法供养"？《维摩经文疏》解释道："若闻如是等经，信解、受持、读诵，以方便力，为诸众生分别解说，显示分明，守护法故，是名法之供养。"⑦

对经文的念诵、抄写、赞叹以及对佛教教义的传播、护卫、言说都是属于法供养的范畴。那么为什么在所有的供养之中，法供养最为殊胜呢？佛陀解释：

> 其有供养法者，则恭敬我已，其观法者，则观我已，有法则有我已，有法则有比丘僧，有法则有四部之众，有法则有四姓在世，所以然者。由法在世，则贤劫中有大威王出世，从是已来便有四姓在世；若法在世，便有四姓在世，

---

① 徐复等编：《古代汉语大词典·辞海版》，上海辞书出版社，2007年，第250页。
② ［唐］阿地瞿多译：《陀罗尼集经》，《大正新修大藏经》（第18册），第785页。
③ ［唐］三藏菩提流志译并合：《大宝积经》，《大正新修大藏经》（第11册），第1页。
④ ［萧齐］僧伽跋陀罗译：《善见律毗婆沙》，《大正新修大藏经》（第24册），第673页。
⑤ ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和酰五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第22页。
⑥ ［姚秦］鸠摩罗什译：《维摩诘所说经》，《大正新修大藏经》（第14册），第537页。
⑦ ［隋］吉藏造：《维摩经义疏》，《大正新修大藏经》（第38册），第908页。

刹利、婆罗门、工师、居士种；若法在世者，便有转轮圣王位不绝；若法在世者，便有四天王种、兜术天、艳天、化自在天，他化自在天便在于世；若法在世者……是故，比丘，当善恭敬于法，彼比丘随时供养，给其所须，当语彼比丘作是语，善哉，善哉，如汝所言。今日所说者，真是如来所说，是谓，比丘，有此四大广演说之义，是故，诸比丘，当持心执意行此四事，勿有漏脱。①

“法”是佛教存在的根本，有了法才有了一切，因此“法供养”是最为殊胜者。作为三宝的代言，僧侣有责任与义务弘法宣教，而诵经、说法很显然是“法供养”的重要组成部分。具体到伎乐供养层面分析，既然僧人严禁歌舞，就应该杜绝一切与歌舞相关之事，那么为何还存在着伎乐供养这一传统？

《大智度论》载：

诸佛贤圣是离欲人，则不须音乐歌舞，何以伎乐供养？答曰：诸佛虽于一切法中心无所著，于世间法尽无所须，诸佛怜悯众生故出世，应随供养者，令随愿得福故受。如以华香供养，亦非佛所须，佛身常有妙香，诸天所不及，为利益众生故受。是菩萨欲净佛土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故易可受化，是故以音声因缘而供养佛。②

上述文献实际上已经揭示了佛教伎乐供养的重要原因。从诸佛、圣贤的角度释解，他们为离欲之人，并不需要音乐，而之所以出现伎乐供养，从接受者的角度来看，完全是为了众生“随愿得福”而着想，是为俗人做功德的重要方式；从供养者的角度则完全是对诸佛圣贤、高僧大德表达尊崇、礼敬、赞美之意。

佛告阿难：天下有四种人应起塔，香、花、缯盖、伎乐供养。何等为四？一者如来，应得起塔，二者辟支佛，三者声闻人，四者转轮王。阿难，此四种

① ［东晋］瞿昙僧伽提婆译：《增壹阿含经》，《大正新修大藏经》（第2册），第549页。
② ［姚秦］鸠摩罗什译：《大智度论》，《大正新修大藏经第》（第25册），第57页。

人应得起塔，香华缯盖伎乐供养。①

由是观之，享用伎乐供养的对象并非一般僧尼。上面文献中涉及两类可以享受伎乐供养权利的群体：第一类是“得道”的诸佛圣贤，其实为佛教的上层“阶级”；还有一类是“四种起塔者”，其实为有身分地位的涅槃者。这说明：第一，只有那些“得道有定力”之人，才有可能成为“伎乐供养”的对象，才有“入淫女舍而心不染，行于非道而通达佛道”的能力；第二，佛教中有为涅槃者伎乐供养的传统，实为音乐献礼，表达尊敬、尊崇之意。

《法苑珠林》载：“昔佛在世时，舍卫城中有诸人民，各自庄严作唱伎乐，出城游戏至城门中，遇值佛僧入城乞食，诸人见佛欢喜礼拜，即作伎乐供养佛僧，发愿而去。佛即微笑语阿难言，此诸人等由作伎乐供养佛僧。”②

《杂阿含经》载：“王敕使者宣令国界，尊者优波崛比丘今来此国……王严饰国界，平治道路，悬缯幡盖，烧香散华，及诸伎乐，举国人民皆出奉迎尊者优波崛，供养恭敬。”③

《辩意长者子经》载：“于是佛告诸弟子，当受彼请，佛与弟子无央数众往到彼国，时王出迎，与诸群臣稽首佛足，烧香散华伎乐供养，佛入宫中即以就座。”④

《大般涅槃经》载：“尔时阿阇世王即以所持幡盖香花伎乐供养，前礼佛足右绕三匝，礼敬毕已却坐一面。”⑤

《佛说海龙王经》载：“佛告目连，今海龙王欲来见佛故先现瑞，佛语未竟，寻时龙王与七十二亿婇女八十四亿眷属，皆赍香华幢幡宝盖百千伎乐，往诣佛所前稽首毕，绕佛七匝……伎乐供养，与中宫眷属俱往佛前，以偈赞曰……”⑥

《佛说纯真陀罗所问如来三昧经》载：“佛即时默声，已受请故，纯真陀罗，则时欢喜，使已所从中宫，八万四千人，皆鼓琴作伎乐供养佛，作礼而去，还归

---

① ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念译：《长阿含经》，《大正新修大藏经》（第1册），第1页。
② ［唐］道世撰：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第53页。
③ 佚名译：《杂阿含经》，《大正新修大藏经》（第2册），第493页。
④ ［后魏］法场译：《辩意长者子经》，《大正新修大藏经》（第14册），第837页。
⑤ ［北凉］昙无谶译：《大般涅槃经》，《大正新修大藏经》（第12册），第365页。
⑥ ［西晋］竺法护译：《佛说海龙王经》，《大正新修大藏经》（第15册），第131页。

香山。”①

上述文献均说明，在见佛，迎佛、菩萨、尊者等的时候，会进行相应的伎乐供养，供养的实施者是国王大臣、显贵及其普通民众，无僧尼。

《悲华经》载：“所有正法住世千岁，像法住世满五百岁。我涅槃后，若有众生，以珍宝、伎乐供养舍利，乃至礼拜、右绕一匝，合掌称叹、一茎华散，以是因缘随其志愿，于三乘中各不退转。”②

《大般涅槃经》载：“施大宝帐，以覆其上，然后舁举至阇维处，烧香散华，伎乐供养……周回七匝，然后以棺置香薪上，而用香油，以浇洒之。然火之法，从下而起。阇维既竟，收取舍利，内金瓶中。”③

《长阿含经》载：“阿那律曰，汝等欲以香花伎乐供养舍利。竟一日已，以佛舍利置于床上，使末罗童子举床四角，擎持幡盖，烧香散花，伎乐供养。入东城，遍诸里巷，使国人民皆得供养，然后出西城门，诣高显处而阇维之，而诸天意欲留舍利七日之中，香花伎乐，礼敬供养。”④

上述这几段文献是佛祖“生前”嘱托弟子伎乐供养规范以及佛涅槃后火葬时伎乐供养实况及其后伎乐供养舍利的情景，揭示出对佛塔、舍利供养以及在丧葬仪式中进行伎乐供养是印度的一大传统，演奏者为众生，非僧尼。

《佛说无量寿经义疏》载：“宝者宝供，香者香供，无价衣者，以衣供养，奏天乐等，伎乐供养，伎乐音中，歌叹佛德。”⑤

《妙法莲华经》偈云：“若使人作乐，击鼓吹角贝。箫笛琴箜篌，琵琶铙铜钹。如是众妙音，尽持以供养。或以欢喜心，歌呗诵佛德。乃至一小音，皆已成佛道。”⑥

使人作乐，显然不是僧尼自为，可见，这里伎乐供养也是世俗中人为之，其主要的目的还是希望将“妙音”奉献佛祖以表示尊崇、礼敬之意。

---

① ［东汉］支娄迦谶译：《佛说伅真陀罗所问如来三昧经》，《大正新修大藏经》（第15册），第348页。
② ［北凉］昙无谶译：《悲华经》，《大正新修大藏经》（第3册），第167页。
③ ［东晋］法显译：《大般涅槃经》，《大正新修大藏经》（第1册），第191页。
④ ［后秦］佛陀耶舍共竺佛念译：《长阿含经》，《大正新修大藏经》（第1册），第1页。
⑤ ［曹魏］康僧铠译：《佛说无量寿经义疏》，《大正新修大藏经》（第12册），第265页。
⑥ ［姚秦］鸠摩罗什译：《妙法莲华经》，《大正新修大藏经》（第9册），第1页。

由此可见，伎乐供养的功用主要表现为三个层面：第一，世俗中人对诸佛圣贤的敬仰、尊崇，主要表现在迎佛、娱佛、赞佛功德之时。第二，在特定的法会仪式比如涅槃、迎奉舍利时，必须进行伎乐供养，这实为佛教的重要传统。第三，世俗中人做功德、修来世的重要方式，这与其他供养方式有相通之功效。而究其演奏群体而言，涉及的层面虽然有很多，既有国王大臣、达官显贵，还有普通民众，但都是世俗中人，并无僧尼。由是观之，俗人伎乐供养已经成为佛教文化的有机组成部分，这在法显、唐玄奘西游记中也有相关记述。

《高僧法显传》载："佛次第入城，入城内再宿，通夜燃灯，伎乐供养，国国皆尔。"①

《大唐西域记》载："满胄王铜佛像北二三里，砖精舍中有多罗菩萨像，其量既高，其灵甚察，每岁元日盛兴供养，邻境国王大臣豪族，赍妙香花，持宝旛盖，金石递奏，丝竹相和。"②

文献中有关伎乐供养的例子举不胜举，按照"为用"可以分为请佛、娱佛、佛涅槃、法会，但不论是哪一种，实施供养者都是世俗中人，无一僧尼。按照不同的身分可以分为官供、民供、天供，天供是人间供养的"幻化"，原型还是人间的伎乐供养。从国王大臣豪族到普通民众，从击鼓吹角贝、箫笛琴箜篌到金石递奏、丝竹相和，世俗社会的各种乐器、乐曲、乐舞统统都可以纳入伎乐供养的范畴。但是在佛教戒律制度的制约环境中，这些乐曲、乐器的演奏者显然不可能是僧侣群体。

"时诸苾刍无有鼓乐引像入城，佛言：'应鸣鼓乐'。邬波离白佛言：如世尊说，应鸣鼓乐者，不知谁当作之？佛言：'令俗人作。'复白佛言：'苾刍颇得鸣鼓乐不？佛言：不合。'"③ 佛陀明确指出行像活动中的鼓乐"令俗人作"，这俗人应该与前面章节中所提到的白衣群体互为佐证，因此透过文献分析，伎乐供养之本质应是"世俗中人之音乐礼佛行为"，由此也可以揭示出：石窟壁画中婀娜多姿的乐舞更多应属供养的范畴，与僧尼诵经、说法音声存在着本质上的差别。

---

① ［东晋］法显：《高僧法显传》，《大正新修大藏经》（第51册），第857页。
② ［唐］玄奘、辩机著，季羡林等校注：《大唐西域记校注》，北京：中华书局，1985年，第761页。
③ ［唐］义净译：《根本说一切有部尼陀那目得迦》，《大正新修大藏经》（第24册），第415页。

二、为僧作净与专职伎乐供养人

从佛典记载分析，伎乐供养的本质实为供养礼佛的音乐行为，囿于戒律约束，不能由僧尼完成。如此之下，怎么解决？

“免僧有过，为僧作净”使得寺院出现了专门的伎乐供养人。那么何为“免僧有过，为僧作净”？相关文献载：“佛在世时，诫诸弟子乞食自活，少欲知足，不许畜此等物，以其能生贪恋计着之心，染污梵行，故有此八不净之名也。”①

那何等为“八不净”？《四分律删繁补阙行事钞》载：“一田宅园林；二种植生种；三贮积谷帛；四畜养人仆；五养系禽兽；六钱宝贵物；七毡褥釜镬；八象金饰床及诸重物：此之八名。”②

又见《佛遗教经论疏节要》载：“持净戒者不得贩卖贸易、安置田宅、畜养人民、奴婢、畜生；一切种植及诸财宝皆当远离，如避火坑，不得斩伐草木、垦土、掘地。僧尼如果不遵戒律，‘自畜’‘自捉’不净之物，那便是‘不净业’。”③

由此可见，佛教戒律中不得做、不得捉的事情应该都属于“不净”之事，不仅包括一些生产劳作、钱财等日常生活中不可或缺的内容，也包含音乐歌舞、诸种乐器等戒律规避之内容，触碰者便为不净之人。但生存之必需，伎乐供养之传统，又不得不做，由是必然与戒律相悖。如此之下，寺院中就出现了专门“为僧作净，免僧有过”的“净人”群体。那何为“净人”？《佛学辞典》解释：“于寺院中，未行剃染而服种种净业作务者，又称道人、苦行、寺官，起源于印度。”④ 由是观之，所谓净人指并未出家受戒者，其本质还是俗人，由俗人专门“代劳”一些戒律不得做、不得捉的事情即是“为僧作净”。《大唐西域记》载：“临殑伽河有三僧伽蓝，同垣异门，佛教严丽，僧徒肃穆，役使净人数千余户。”⑤

此处“净人”应该是寺院之专职群体，其中很可能也包含一些音乐供养人，按戒律规定，音乐也是不净之物，理当由专门的“净人”来完成，否则必是犯戒，在前面的章节中所谈及的“白衣”“使人”等应该属于净人群体。《弥沙塞和酰五

① ［清］雍正敕修：《乾隆大藏经·诸宗部此土著述》（第23册），北京：中国书店影印，2010年，第427页。
② ［唐］道宣撰：《四分律删繁补阙行事钞》，《大正新修大藏经》（第40册），第1页。
③ ［宋］净源节要，［明］袾宏补注：《大正新修大藏经》（第40册），第844页。
④ 宽忍主编：《佛学辞典》，第836页。
⑤ ［唐］玄奘、辩机著，季羡林等校注：《大唐西域记校注》，第444页。

分律》载："诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：'白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？'诸比丘以是白佛，佛言：'比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛，华香幡盖供养于塔'。"①

世尊明确指出，僧尼不得歌舞供养，应该由"使人"完成，这里的"使人"是"使别人代为行之"，实为净人之一种，在行像法会时，世尊明确指出鼓乐理应由俗人为之。《根本说一切有部尼陀那目得迦》载："时诸苾刍无有鼓乐引像入城，佛言：'应鸣鼓乐。'邬波离白佛言：如世尊说，应鸣鼓乐者，不知谁当作之？佛言：'令俗人作。'复白佛言：苾刍颇得鸣鼓乐不？佛言不合。"②

即使是在僧尼的丧葬仪式中，歌舞供养也应该由俗人为之，否则犯戒惩罚。

"缘在王舍城，时有苾刍名曰本胜，身死之后舁至尸林以火焚葬，时十二众苾刍尼，即于其傍自为歌舞，诸尼嫌耻，以事白佛，佛言尼法不应自作歌舞，作者得越法罪。"③ 上述文献所言比丘身死火葬之时，有僧尼进行歌舞供养，显然有违戒律，所以应该由专门的净人代为行之，这是必须强调的一点。《大唐西域记》云："石精舍南不远，有日天祠，祠南不远，有大自在天祠，并莹青石，俱穷雕刻，规摹度量，同佛精舍。各有千户，充其洒扫，鼓乐弦歌，不舍昼夜。"④

各有千户，鼓乐弦歌，寺院里出现了专门伎乐供养净人群体，这些伎乐供养人完成了僧尼不得做、不得捉的"奏乐"事情。在音乐戒律严格禁止僧尼奏乐的情况下，伎乐供养由俗人、白衣、净人、使人而为成为佛教社会的主流传统，这种传统在传入中土时依然有之。

第三节　佛教戒律下音声体系的释、俗架构

音声实属"中性"概念，涵盖内容非常宽泛，佛教所用音声既涵盖僧尼诵经、说法之音声，又包含伎乐供养之音声。前者是僧尼必修课，后者是世俗中人的音乐行为，虽为佛教所用，但却是普通僧尼必须禁除之列。如是，佛教音声体系实质上

① ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和酰五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第1页。
② ［唐］义净译：《根本说一切有部尼陀那目得迦》，《大正新修大藏经》（第24册），第415页。
③ ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。
④ ［唐］玄奘、辩机著，季羡林等校注：《大唐西域记校注》，第445页。

是由僧、俗两个不同的群体共同完成的释、俗交响系统。

一、音声与佛教音声

音声是佛教固有理念，佛教中所用的音声与梅利亚姆三维模式中的音声概念不存在承袭关系，佛教中的“音声”与“音乐”之区别等相关内容在绪论中已经进行了阐释分析，在这里我们主要更为详细地辨析几个重要概念：音声、佛教音声、诵经说法音声、伎乐供养音声。

何为音声？《佛学辞典》释为“入于耳根者曰音声”。《汉语字典》则有两种解释，一是指乐音、音乐；另外一种则泛指声音。检索电子版《大藏经》共计2220条，涵盖极为广阔，但总括起来无非有并置的两大类：音乐的声音；非音乐声音。详情如下：

（一）泛指一切声音

> 獐鹿、熊罴、杂类之兽，皆来附近睒，音声相和，皆作娱乐之音。①

> 发起殊胜天耳智通，明了清净过人天耳，能如实闻十方世界情、非情类种种音声，所谓遍闻诸地狱声、傍生声、鬼界声、人声、天声、声闻声、独觉声、菩萨声、诸佛声、诃毁生死声、赞叹涅盘声、弃背有为声、趣向菩提声、厌恶有漏声、欣乐无漏声、称扬三宝声、制伏邪道声、论议决择声、讽诵经典声、劝断恶法声、令修善法声、拔济苦难声，如是等声若大若小悉闻无碍。②

> 此城恒有十种音声：一者象声，二者马声，三者车声，四者鼓声，五者螺声，六者琴瑟等声，七者歌声，八者扣钟击磬设大会声，九者赞叹持戒人声，十者互共说法语论之声。③

① ［西晋］圣坚译：《睒子经》，《大正新修大藏经》（第3册），第438页。
② ［唐］玄奘译：《大般若波罗蜜多经》，《大正新修大藏经》（第6册），第1页。
③ ［东晋］法显译：《大般涅槃经》，《大正新修大藏经》（第1册），第191页。

上述文献应该是佛经中“音声”之内涵的最好注脚，包含甚广，但总括起来主要归结于两大类：音乐的声音与非音乐的声音。

（二）特指诵经、说法、音声之学

贤愚经云，昔佛在世时有一比丘，林中诵经音声雅好，时有一鸟闻法敬爱在树而听。①

闻池中言语诵经音声极高，即问边人，此是何人，从者白王，此是六群比丘。②

行者非但觉了诵经音声性空，亦当知身心如云如影，举足下足心无所得。③

悉闻十方如微尘等世界现在诸佛说法音声……知过去世如一佛土微尘等劫宿世之事。④

虽受利养，而心无染，犹如莲华不着于水，世尊名号说法音声，于世间中最上最胜，更无过者。⑤

天乐各有百千种，说法音声普闻佛土，说无尽主陀罗尼法。⑥

我蒙世尊说法音声，生在妙处，愿重矜愍，开示道要。⑦

---

① ［唐］道世撰：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。
② 佚名：《毗尼母经》，《大正新修大藏经》（第24册），第801页。
③ ［隋］智顗撰：《法华三昧忏仪》，《大正新修大藏经》（第46册），第949页。
④ ［北凉］昙无谶译：《悲华经》，《大正新修大藏经》（第3册），第167页。
⑤ ［隋］阇那崛多译：《佛本行集经》，《大正新修大藏经》（第3册），第655页。
⑥ ［唐］菩提流志译并合：《大宝积经》，《大正新修大藏经》（第11册），第1页。
⑦ ［元魏］慧觉等译：《贤愚经》，《大正新修大藏经》（第4册），第349页。

有康僧会法师，本康居国人，博学辩才，译出经典，又善梵音，传泥洹呗声制哀雅，擅美于世，音声之学咸取则焉。①

据上述文献分析，诵经、说法是僧尼必修内容，隶属音声范畴，作为传教的重要载体，已形成专门音声之学世代承传。

（三）伎乐音声

问曰："云何为供养?"答曰："男女诸乐、琴瑟箫笛、箜篌琵琶，种种音声，与诸知识而娱乐之。诸知识人方便慰喻，令其心退，于五欲中食。"②

种种庄严，天冠瓔珞，受天乐具……种种歌颂，伎乐音声。③

彼伎乐音声，耆婆童子，善能分别一切音声。④

但闻说法之声，或作干闼婆身，伎乐音声令其心悦，然后说法，或现龙王雷电霹雳。⑤

佛语阿难，如世间帝王，万种伎乐音声，不如遮迦越王，诸伎乐一音声好。⑥

伎乐供养，……周回七匝，然后以棺置香薪上，而用香油，以浇洒之。然火之法，从下而起。⑦

---

① ［唐］道世撰：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。
② ［萧齐］跋陀罗译：《善见毗婆沙律》，《大正新修大藏经》（第24册），第801页。
③ ［元魏］瞿昙般若流支译：《正法念处经》，《大正新修大藏经》（第17册），第1页。
④ ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念等译：《四分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第567页。
⑤ ［姚秦］鸠摩罗什译：《禅法要解》，《大正新修大藏经》（第15册），第286页。
⑥ ［东汉］支娄迦谶译：《佛说无量清净平等觉经》，《大正新修大藏经》（第12册），第279页。
⑦ ［东晋］法显译：《大般涅槃经》，《大正新修大藏经》（第1册），第191页。

若供养舍利，若起塔供养恭敬尊重赞叹、花香璎珞乃至伎乐供养。①

伎乐即音乐，佛教中禁止以娱乐为目的之伎乐，而许以供养为目的之伎乐，以示对佛祖、世尊、菩萨等的尊崇、敬仰，即为伎乐供养。

（四）专指狭义的佛教音声

若直呼观音二字，即大士初闻佛教音声，而入心成观。②

声闻者。“声”谓佛教音声，“闻”谓耳根发识，听受佛声，故名声闻。③

此云观世音，以其大士最初发心，闻正觉世佛教音声，入心成观故。④

纵观佛经中音声虽然涉及层面较多，但是佛教所用音声主要包含三个层面：诵经音声、说法音声和伎乐供养音声。前二者是僧尼行为，第三个层面实为“俗人”行为。狭义的佛教音声主要指僧尼诵经、说法音声；广义之佛教音声实为佛教所用音声的集合体，既包含“非音乐”的诵经、说法音声，又包含俗人用于供养的音乐歌舞。站在局外视角分析，辅助以诵经、说法之音声虽然具有类音乐的元素，但是在僧人的价值判断中绝不属于音乐范畴，故不在戒律规避之列。

伎乐供养实为世俗中礼敬佛法、做功德修来世的主要方式，为佛教所用但绝不是僧尼行为。换言之，普通僧尼既不是伎乐供养的实施者，也不是伎乐供养的享用者，伎乐供养之于普通僧尼实为规避之列，但却是佛教所用音声的有机构成。这些在前面的章节中已经详细进行了辨析，故不再赘述。

二、说法与诵经音声

佛法以音声为体，使闻者得道，亦即以声为经，从世尊耳提面命、口传心授

---

① ［姚秦］鸠摩罗什译：《摩诃般若波罗蜜经》，《大正新修大藏经》（第 8 册），第 217 页。
② ［清］灵耀述：《楞严经观心定解》，《卍新纂续藏经》（第 15 册），第 602 页。
③ ［宋］释遇荣辑：《盂兰盆经疏孝衡钞》，《卍新纂续藏经》（第 21 册），第 518 页。
④ ［清］溥畹述：《楞严经宝镜疏》，《卍新纂续藏经》（第 16 册），第 437 页。

“初转法轮”开始，说法就成为传教的主要手段。之后伴随着教义的推广、佛门弟子与信众的增多，渐出现了对佛陀言教的朗诵，即所谓的“诵经”。为了提高效率、求好音声，“直诵”又变成了吟咏唱诵，涵盖更多“类音乐”的元素。而我们要辨析的是这种“类音乐”的韵调为什么不在音乐戒律规避之列，相反却是僧尼的必修课。

（一）说法音声

“娑婆世界，耳根最利，故用音声以为佛事，由从耳根发识闻声。”① 在印度这样一个尤其重视口述传统的国家里，音声说法成为佛教传播的载体，而口头的宣讲比文本传阅更能感染人。为了征服大批从未接触过文字的普通人，所以其常采用口头宣讲。② 佛教三乘之中，就有专门听闻佛陀说法而获得觉悟的“声闻乘”法门。

《妙法莲华经玄义》载：“如佛在世，金口演说，但有声音诠辩，听者得道，故以声为经。”③ 说法是传教的重要手段，就连佛教进入中土的首次传播也是“口授”完成。《三国志·魏书》载：“昔汉哀帝元寿元年，博士弟子景庐受大月氏王使伊存口受浮屠经。”④《分别功德论》载：“外国法师徒相传以口授相付，不听载文。”⑤

这种以“人声”为载体的传教方式，并不仅限于语言直读，而是一个不断丰富的营造体系，如采用各种艺术手段、美化声音，争取更多信众的加入。佛经中就记载了佛陀说法的八种音声。如《佛说罗摩伽经》载：“见诸大众一切眷属，悉坐其中，功德神力，皆悉具足，八种音声说众妙法。”⑥ 又见《佛本行集经》：“世尊音声，善能教他，犹如鼓声，犹如梵声，犹如迦罗嚬伽鸟声……犹如箜篌琵琶，五弦筝笛等声。闻者能令一切欢喜，教诲分明，意喜乐闻，微妙甚深，无处乏少，能令众生造诸善根。”⑦

虽然我们无法想象如来说法音声究竟有多么美，但是有一点毋庸置疑，那就是

---

① ［宋］子璿集：《首楞严义疏注经》，《大正新修大藏经》（第39册），第823页。
② 王小盾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料代序》，第1页。
③ ［隋］智顗：《妙法莲华经玄义》，《大正新修大藏经》（第33册），第681页。
④ ［西晋］陈寿：《三国志·魏书》，北京：中华书局，1982年，第859页。
⑤ 佚名译：《分别功德论》，《大正新修大藏经》（第25册），第30页。
⑥ ［姚秦］圣坚译：《佛说罗摩伽经》，《大正新修大藏经》（第10册），第851页。
⑦ ［隋］阇那崛多译：《佛本行集经》，《大正新修大藏经》（第3册），第655页。

为了吸引更多信众的加入而千方百计地将声音美化到“犹如箜篌、琵琶、五弦、筝笛”的程度，这种声音应该是“婉转动听”的，其也彰显出说法音声的艺术架构。在原有语言的基础上使其更加富有韵律性，显然是为了更好地说法传教，而此种经过艺术加工的语言韵调，一旦经过长期固化必然形成佛教本身的特有风格，当然也与社会上人们耳熟能详的俗歌曲调截然不同。而且在当时已经达成一种共识，如果有“俗歌”进入，会遭到人们的讥论，也会遭到世尊的斥责。

从戒律的角度分析，佛教所戒掉的主要是两种形式：一是不得“依世俗歌”说法；二是不得用“外道”歌音说法。但对某些“歌咏”说法却并未严厉禁止，《四分律》中记载有一定程度的默许，却决不允许过差歌咏说法、不能与凡人相同。《四分律》载：“时诸比丘，欲歌咏声说法，佛言听。时有一比丘，去世尊不远，极过差歌咏声说法，佛闻已即告此比丘：汝莫如是说法，汝当如如来处中说法，勿与凡世人同，欲说法者，当如舍利弗、目揵连平等说法，勿与凡世人同说法，诸比丘，若过差歌咏声说法，有五过失。”①

如是观之，歌咏说法显然是有相当的限制，尤其是不能过差歌咏，更不能与俗人相同。换言之，不用世俗歌音、外道歌音歌咏说法，而是运用自己所创音调说法实为默许，尤其是从“不男音不女音，不强音不软音，不清音不浊音，不雄音不雌音”八种音声的评价标准就可以彰显出当时说法音声已经确立了一定的规范与标准，即要求把握“处中”之道，不能过差歌咏说法的原则。当然我们必须看到，即使是专门韵腔创作，也不可能脱离创作者所处的特定语言时空环境与社会主流音乐环境，本土基因不可能完全剔除，何况佛教本身即提倡随“方俗”“国俗”说法与诵经。“佛言，听随国俗言音所解诵习佛经。”② 可见，依不同地区、族群的语言之声调创制，这些声调会逐渐演变成为吟诵佛经的工具，从而使诵经、说法音声入乡随俗，表现出不同的国籍特征与族群符号。

（二）诵经音声

得道与否，听声即知。从诵经音声感知开悟的程度，彰显出佛法音声之学的奥秘。佛教虽然有众多的派别，有不同的修持方法，但是诵经却是所有派别的共同法

① ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念等译：《四分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第567页。
② ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念等译：《四分律》，第567页。

门，是所有佛传弟子的必修功课，也是佛教所有仪式的重要组成部分。但就佛经的记载而言，“诵经”很显然经历了从“诵”到“呗”的发展融合过程。

在经、律藏中，“诵经”这一概念的称谓有不同的变化，即使在四部《阿含经》中也有细微的差别，其中《长阿含经》《杂阿含经》《中阿含经》基本是以“讽诵”“诵经”统称，到了其后的《增一阿含经》才有了“呗”的称谓，并且是“讽诵”“诵经”“呗”三者皆有。换言之，“呗”是后来生发形成的。至此之后，佛经中“呗”之称谓极为广泛。那么何谓“呗”？

《实用佛学大辞典》载：“梵音之歌咏也，引声咏偈颂，是为赞叹三宝之功德，故曰呗赞。”①

《一切经音义》曰：“梵言婆师，此言赞叹。”②

《法苑珠林》云：“寻西方之有呗，犹东国之有赞。”③

可见，“呗”实为咏唱、歌赞之意。所谓“赞呗”“声呗”，甚至是“歌呗”皆为唱诵佛经，而“唱”则应该是建立在念诵之上发展而成。换言之，诵经之“呗”，并不是“初始”即有，而是后来融入。《根本说一切有部毗奈耶杂事》载：

> （佛在舍卫城）时诸苾刍诵经之时，不闲声韵，随句而说，犹如泻枣置之异器。彼诸外道讽诵经典作吟咏声，给孤独长者日日常往礼觐世尊，于其路侧闻诸外道诵经之声，作如是念……既至佛所，礼双足已，退坐一面，白言：“世尊，彼诸外道于恶法律而为出家，讽诵经典作吟咏声，音词可爱。我诸圣者不闲声韵，逐句随文，犹如泻枣置之异器。若佛世尊慈悲许者，听诸圣众作吟咏声而诵经典。”世尊意许，默然无说。长者见佛默然许已，礼佛而去。佛告诸苾刍：“从今已往，我听汝等作吟咏声而诵经法。”④

按此推理，诵经之初显然是“直读朗诵”的语言表达，韵调并未进入，其后才逐渐融入了“歌咏”，形成了唱念结合的样态。再其后传入中土，国人称其为

① 蓝吉富：《现代佛学大系·实用佛学辞典》，台北：弥勒出版社，1984年，第1133页。
② ［唐］慧琳：《一切经音义》，《大正新修大藏经》（第54册），第311页。
③ ［唐］道世：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。
④ ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。

“梵呗”，成为“诵经”之特指。那么“梵呗”究竟为何意？项阳指出：“从音声视角看……梵呗即为印度语言加印度音调的意义，佛教创制经文当然用印度语——梵语，吟诵佛经之声明当然用印度音调——呗，佛教运用印度语言和音调以诵经。佛教进入中土，诵经之梵呗似乎成为佛教所用的专有名词，如此从世俗到神圣之间完成了转换，佛教‘食人间烟火’的行为在中土打上了佛教专用的标签。”①

可见，“梵呗”应该是中土之人对印度吟咏佛经的一种特指，印度人本身是否有这样的称谓值得辨析。查阅汉译律典，其诵经有“呗”“赞呗”“歌呗”“梵音”“赞叹”几种称谓。而“梵”有两种内涵：第一种就是指的与“印度”相关的一切事项；第二种是清净之意，所谓梵音就是五种清净之音，即正直、和雅、清彻、深满、周遍远闻。② 由此，“梵呗”这个概念也有两种内涵：第一种是指印度（印度语）的歌唱；第二种是指清净的歌唱。而诵经之所以被称为梵音，实际上是通过清净的歌唱以求得内心的平和解脱之意。因此才有了释慧皎在《高僧传》所提到的“然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗，至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗”。③ 释慧皎之说法，恰恰揭示了“呗”的双重内涵既含有经文中的“读”（长行散文部分），也涵盖经文中的“唱”，即“偈或颂”部分。换言之，歌唱的部分并非覆盖全部经文，而是发生在特定的“赞大师德与诵三启经时”：

> 佛告诸苾刍：“从今已往，我听汝等作吟咏声而诵经法。”佛听许已，诸苾刍众作吟咏声而诵经法，及以读经、请教、白事亦皆如是。给孤长者因入寺中，见合寺僧音声喧杂，白言：“圣者，今此伽蓝先为法宇，今日变作干闼婆城。”时诸苾刍以缘白佛，佛言：“苾刍，不应作吟咏声诵诸经法，及以读经、请教、白事，皆不应作。然有二事作吟咏声，一谓赞大师德，二谓诵三启经，余皆不合。”佛许二事作吟咏声，赞佛德、诵三启。
>
> 有一少年苾刍，作二事时，不解吟咏，但知直说，如泻枣声。诸苾刍曰：“佛许二事作吟咏声，如何不作？”答曰：“我先不解。”苾刍白佛，佛言：“应

① 项阳：《佛教戒律下的音声理念——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，第 2 页。
② 陈义孝居士编：《佛学常见词汇增订本》，广州：《广东佛者》编辑部，第 264 页。
③ ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第 508 页。

学。”佛遣学时，苾刍随在房中、廊下、门屋、堂殿，悉皆学习吟咏之声。长者入见，同上讥嫌，白言：“圣者，干闼婆城，未能舍弃?”复往白佛，佛言：“应在屏处学吟咏声，勿居显露，违者得越法罪。”①

那么赞大师德都发生在佛经中哪些地方？按照佛经的题材以及当下僧尼的唱诵来看，应该主要是指前文中所提到的佛经中的“偈或颂”，而其他的“长行”（散文）部分则不需吟咏。至于三启经，《佛学大辞典》解释为：佛说无常经之异名。一卷，唐义净译。马鸣菩萨于经前与经后赞叹三宝之德，论回向发愿，添述意及宣明经意无常之偈颂，开一部为三段，故名为三启经。佛制使以此经于葬亡时讽咏之，又印度僧徒，于日暮礼塔必讽咏此经。《寄归传四》曰：‘所诵之经多诵三启，乃是尊者马鸣之所集置，初可十颂许取经意赞叹三尊。次述正经，是佛亲说，读诵既了，更陈十余颂论回向发愿。节段三开，故云三启。’……送丧苾刍，可令能者诵‘三启无常经’并说伽陀为其咒愿。”②

从这里可以看出，“三启经”起初主要是指应用在葬亡、日暮礼塔中的特定经文，其后逐渐发展演变成“程序化”的诵经方式，即所谓的“唱赞—念佛说之经—回向发愿”的三大步骤进行。从公元7世纪唐朝义净在南海所见皆诵“三启经”的情状分析，“节段三开”的形式已经在葬亡、日暮礼塔、课诵中流行开来。时至今日，“三启经”的诵经形式依然是我国朝暮课诵、打普佛、盂兰盆会、放焰口中常常为用的主要念诵方式，五台山即是如此。

由是观之，印度的诵经不仅经过了从读到唱的发展交融阶段，而且还形成了专门的吟咏唱诵的特别规定，且统称为“呗”。“呗”作为一个诵经的代名词，在佛经中是一个使用频率最高的概念。一提到“呗”即为诵经，与世俗音乐、曲调有着本质的不同，从《十诵律》可以看出“呗”与“歌”的区别：

六群比丘自歌，诸居士呵责言：“诸沙门释子自言善好有德，歌如白衣”。是中有比丘，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛。佛语诸比丘，从今

① ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。
② 丁福保：《佛学大辞典》，http：//foxue. supfree. net/1cd. asp? id=968.

不应歌，歌者突吉罗，歌有五过失：自心贪着，令他贪着，独处多起觉观，常为贪欲覆心。诸居士闻作是言，诸沙门释子亦歌，如我等无异？复有五过失：自心贪着令他起贪着，独处多起觉观，常为贪欲覆心，诸年少比丘闻亦随学，随学已常起贪欲心，便反戒……

有比丘名跋提，于呗中第一，是比丘声好，白佛言，世尊，愿听我作声呗？佛言："听汝作声呗，呗有五利益：身体不疲，不忘所忆，心不疲劳，声音不坏，语言易解。复有五利：身不疲极，不忘所忆，心不懈惓，声音不坏，诸天闻呗声心则欢喜。"①

从这段文献可以看出"呗"是僧尼必修课，具有五利益，实为佛陀之提倡者，而"歌"则属禁戒之列，不仅受到居士之呵责，而且受到"突吉罗"惩处。由此可见何为"呗"、何为"歌"，不仅僧尼区分得非常清楚，就连居士、白衣也都非常明确。换言之，"歌"是俗人之乐，是僧尼必须规避的重要内容，违者犯戒；"呗"是辅助僧人诵经之韵调，虽具有"类音乐"的特征，但在僧尼的认知中显然并非"音乐"之范畴，故不在音乐戒律戒除之列。

由是观之，诵经、说法作为经文、教义传播的载体是佛教生存发展的根本。为了获得社会的支持供养、争取更多信众的加入而进行艺术性的构架，利用特定韵调美化说法、诵经之音声，可谓是内修外弘的需求。为了建构自己的音声体系，与世俗社会、六师外道有所区别，佛祖制定戒律不得用俗歌、外道声、歌音诵经说法，从而形成独特的诵经、说法韵调与固有风格，并成为僧人之必修课，故不在戒律禁除的范围。进一步而言，佛教本身创立的音声体系与戒律法典不可能自相矛盾，也不可能有所混淆，不论是世俗社会还是佛教僧团都有鲜明的区分与认知。

三、佛教音声体系的释、俗架构

当我们对诵经、说法、伎乐供养这三大体系与佛教戒律之间的关系搞清楚之后，实际上佛教所用音声体系的架构也就渐趋清晰。正如绪论所述，佛教所用音声

① ［姚秦］弗若多罗共罗什译：《十诵律》，《大正新修大藏经》（第23册），第1页。

实际上涵盖了由两个不同群体完成的体系，僧尼之诵经、说法音声以及世俗中人之伎乐供养音声：前者更多的是以语言表意功能的“人声”美化，尽管有“类音乐”的元素，但是在僧人的价值判断中，不属音乐的范畴，故不在佛教戒律的规避之列；伎乐供养实为世俗中人礼敬佛法、做功德修来世的重要方式，虽为佛教传统、为佛教所用，但不是僧尼行为。前者实为语言基础上的艺术加工，后者则是从社会上直接拿来者居多，且后者对前者有着重要的影响，这既是音乐戒律产生的重要原因，也是佛教音声与世俗主流音乐有着千丝万缕关系的重要生长点。由是，佛教所用音声体系既涵盖“非音乐”的音声，又涵盖伎乐音声，是由两个不同群体实施完成的综合体系，因此其本质乃为释、俗交响。①

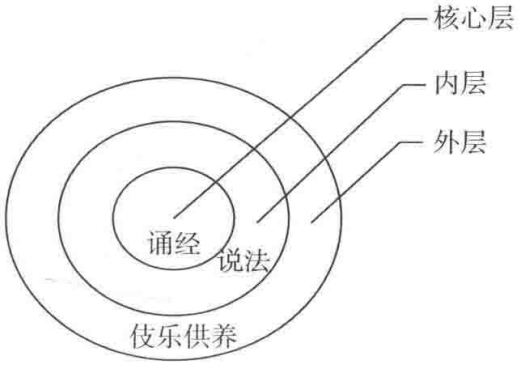


图 3：佛教音声体系结构图

由上图可以看出，诵经、说法音声实为佛教音声的核心层与内层，是佛教用音声最为本质且与“世俗音乐”分别最为明显的部分。因戒律中已经明确指出不得用俗歌、外道歌音诵经、说法，可见世俗音乐要想进入到这个核心层次并非易事；伎乐供养属于佛教用音声的最外层，实为俗人的音乐供品，这部分丰富多彩，歌乐舞皆可，且多数为拿来主义者，当然也不排除专曲专用者，但世俗性极强。从里到外，世俗性的成分逐渐增强；从外到里，佛教之神圣性建构越浓，这是我们对佛教所用音声体系结构的一个基本剖析，从当下五台山佛教音声的微观构成来看亦是如此。

但需要说明的是，不论是专门创作还是拿来直接为用，都应该与当时所处的社

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅识》，第 76—86 页。

会环境、民俗风情、语言、主流音乐传统有着不可剔除的“基因”关联，只不过佛教本身已经形成了分别于他种音声的风格与传统而已。

第四节　佛教音声为用传统的形成

作为一种世界性的宗教，佛教在传入不同的国家后，总是与不同民族的文化相融合，呈现出入乡随俗的丰富性，佛教音声亦随之改变。可以说，变异是佛教音声永恒的主题。但必须强调的是，在这种变异的主题中，还有不变的传统在延续着它的发展，而这恰恰是佛教音声最值得探讨的地方。诵经、说法、伎乐供养体系的形成以及音声佛事传统的建构，与社会主流音乐紧密相连的惯习等，表现出佛教音声最根本的属性——“为用”，即为己所用、为社会服务，在这两者之间彰显出“取之于社会”又“用之于宗教”的特质。

一、与社会主流音乐创承体系的关联

美国哥伦比亚大学教授爱德华·W. 萨义德在《东方学》一书中指出：“没有人曾经设计出一种方法可以把学者与其生活的环境分开，把他与他（有意或无意）卷入的阶级、信念体系和社会地位分开，因为他生来注定要成为社会的一员，这一切理所当然地继续对他所从事的学术研究产生影响，尽管他的研究及其成果的确想摆脱粗鄙的现实的约束与限制。”①

就释迦牟尼而言，从小受到两种文化的影响：一是作为王子而受到的世俗贵族教育；一是以吠陀经典为主的婆罗门教育。这两种教育直接影响到佛教思想体系的建立以及佛教音声体系的形成。换言之，佛教音声的形成、为用，与创立者本身所处的社会环境、接受的文化教育紧密相关，不论是专门创作，还是拿来主义，都与当时的社会环境包括主流音乐环境不无关联。

（一）拿来主义

释迦牟尼创制佛教音声时，虽然极力想摆脱掉世俗社会以及其他外道的影响，

① 〔美〕爱德华·W. 萨义德：《东方学》，王宗根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年，第13页。

并且制定“不得以外书音声诵佛经”“不得以外道声说法”“不得依俗歌咏而说法”的戒律规定，但是也不可能完全剔除这种影响。恩格斯说：“一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式，在历史的初期，首先是自然力量获得了这样的反映，而在进一步的发展中，在不同的民族那里又经历了极为不同和极为复杂的人格化。根据比较神话学，这一最初的过程至少就各印欧民族来看可以一直追溯到它的起源——印度的吠陀经。”①

吠陀经典是印度现存年代最为久远的一批文献资料，内容涵盖宗教、政治、哲学、文学诗歌、音乐、舞蹈等方面，它不仅奠定了印度的宗教文明，而且也是佛教文化产生的重要根基。

换言之，在佛教产生之前，以吠陀经典为主导的时代已经存在了将近千年之久，已经为社会架构了吟诵、歌唱、咒语等祭祀仪式传统，并成为婆罗门教育的主流。这种近乎主导一切的根深蒂固的统治模式对佛教音声体系的建立具有潜在的“强制”力，即使佛教是在“否定”婆罗门的基础上建立起来的，但并不可能完全“格式化”这种影响。在吠陀时代，“由于吠陀被看作是神的旨喻，不能书写，所以教学往往是口耳相传，老师背一句，学生念一句，一遍又一遍，直到功课完满为止……在演唱《梨俱吠陀》颂歌时，重要之点是对歌词音节的精确念诵，在作精确念诵时，以正确的音调直接引起旋律的起伏。我们在早期佛教的念经中也发现有对念诵精确性的相同追求……在念诵神圣的经文时最小的错误都会带来灾祸，甚至能使宇宙运行产生不利影响，这种信念传播甚广，不仅在印度，而且在整个远东都是如此”。②

“念错、书写都是对神的不敬从而导致灾祸”成为印度久远的信念，当然也会影响到佛教的念诵方式。因此能够一字不变地吟咏唱诵是每个僧尼的必修课，这也使得佛经能够以口传心授跨越千山万水进入到不同国家、不同民族的重要原因。梁启超指出：“印土僧徒，夙贵叹诵，所治经典，类能暗记。最初移译，率凭口传，

① 中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》，北京：人民出版社，1972年，第541页。

② 〔德〕汉斯希克曼、〔伊拉克〕拉辛德、〔美〕考夫曼：《上古时代的音乐——古埃及、古美索不达米亚、古印度的音乐》，王昭仁、金经言译，北京：文化艺术出版社，1989年，第114页。

故《安清》《支谶》《安玄》《康僧会》诸传，皆言其‘讽出某经’或‘诵出某经’，其是否挟有原本，盖不可考。实则当时所译，每经多者万言，少则数百字，全文记诵，本非甚难也。”①

时至今日，不论是五台山还是其他地区，不论是僧尼还是居士，不论是识字多者还是少者，对经文都烂熟于心，一字不落，从头至尾唱诵毫不费力，可见这种“念错、书写都是对神的不敬从而导致灾祸”的信念究其源头与吠陀经文的念诵紧密相关。当然我们要辨析的是，佛教虽然借鉴了吠陀经文的“念诵”形式，但应该不可能使用吠陀经的韵调，因为戒律中已经明确规定“不得外道声、外道歌音诵读佛经”。换言之，拿来的仅是吟咏的外在形式，而不是具体的韵调韵腔。《根本说一切有部毗奈耶杂事》载：

> （佛在舍卫城）时诸苾刍诵经之时，不闲声韵，随句而说，犹如泻枣置之异器。彼诸外道讽诵经典作吟咏声，给孤独长者日日常往礼觐世尊，于其路侧闻诸外道诵经之声，作如是念……既至佛所，礼双足已，退坐一面，白言：“世尊，彼诸外道于恶法律而为出家，讽诵经典作吟咏声，音词可爱。我诸圣者不闲声韵，逐句随文，犹如泻枣置之异器。若佛世尊慈悲许者，听诸圣众作吟咏声而诵经典。”世尊意许，默然无说。长者见佛默然许已，礼佛而去。佛告诸苾刍：“从今已往，我听汝等作吟咏声而诵经法。”佛听许已，诸苾刍众作吟咏声而诵经法。②

上述文献揭示出几个非常重要的信息：第一，印度诵经走过了一个从念到唱、从散乱到吟咏的发展过程。第二，佛教效法外道诵经的方式（非音调）建立了自己的吟咏唱诵体系，有拿来为用之意，囿于不得以“外道声”“外道歌音”说法、诵经的戒律规定，这里拿来的应该是吟咏的形式，并非是其具体的曲调、韵腔。

《度世品经》载：“入道场音能随方俗，演出言辞不可思议，念三世事去来今

① 梁启超：《佛学研究十八篇》，上海：上海古籍出版社，2001年，第270页。

② ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。

佛不可计法，随时宣传，怀若干辩一切诸佛经典之要。”①

《四分律》载：“佛言，听随国俗言音所解诵习佛经。”②

从上述文献中可知：诵经的语言音调伴随方俗与国俗的变化而变化，因此用方言俗语诵读佛经是完全可行的，这也就是诵经音调“入乡随俗”的重要特征，“入乡随俗”是佛教拿来主义的一个隐形标志。而拿来主义最鲜明的还是世俗中人进行礼佛供养的各种乐舞，将世俗社会的现成的歌乐舞拿来为佛教所用，以示尊重、礼敬、赞叹之意，这一点可以说是佛教所用音声与世俗音乐关联最为紧密的部分。将世俗社会中最美好的音乐奉献给诸佛圣贤实为佛教所用音声的有机构成，对与僧尼而言实为恶业，但不能否认对僧尼影响巨大，佛经中就有观看乐舞而学会的诸多案例，这在前面的章节中已经详述。当然需要辨析的是用于供养的音乐既有直接拿来者，也应该有专创者，但不论是哪一种，都应该与主流社会的音乐体系不无关联。

（二）专门创作

佛教在创立自己的思想体系时，必定也会逐渐的创作诵经、说法韵调，文献记载，尊者摩咥里制咤、马鸣、龙树菩萨所创赞颂即是最好的说明。《南海寄归内法传》载：

> 尊者摩咥里制咤者，乃西方宏才硕德，秀冠群英之人也……初造《四百赞》，次造《一百五十赞》，总陈六度明佛世尊所有胜德……西方造赞颂者，莫不咸同祖习，无着世亲菩萨悉皆仰止，故五天之地初出家者，亦既诵得五戒十戒，即须先教诵斯二赞，无问大乘小乘咸同遵此。
>
> 时戒日王极好文笔，乃下令曰，诸君但有好诗赞者，明日旦朝咸将示朕，及其总集得五百夹，展而阅之，多是社得迦摩罗矣，方知赞咏之中，斯为美极。南海诸岛有十余国，无问法俗咸皆讽诵，如前诗赞，而东夏未曾译出。
>
> 旧云苏达拏太子者是也，又尊者马鸣，亦造歌词及庄严论……又复纂持圣

① ［西晋］竺法护译：《度世品经》，《大正新修大藏经》（第10册），第617页。

② ［姚秦］佛陀耶舍、竺佛念等译：《四分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第567页。

教能生福利，其《一百五十赞》，及龙树菩萨书，并别录寄归，乐赞咏者时当诵习。①

虽然经过六百多年的时间，马鸣的作品依然“五天南海无不讽诵”，唐义净见之亦如获至宝，寄回中国。

综合上述分析，佛教音声的来源无非有两种：要么拿来主义，要么就是专门创作。在严禁俗歌、外道歌音诵经说法的戒律环境中，佛经中的“偈颂”部分必有专门创作，这种看似与社会主流音乐传统无关的创作，其间必定隐含着不可剔除的文化传统基因。而就伎乐供养而言，更多是从世俗音乐拿来为用者，属于普通僧尼必须禁除之类，但却是佛教供养的有机构成。尽管佛教制定了戒律以期构建神圣的音声体系，但又不可能完全脱俗，传至中土亦是如此。

二、音声“佛事”传统的形成

何谓佛事？

《维摩诘经·菩萨品》载：“诸佛威仪进止，诸所施为，无非佛事……鸠摩罗什注曰：‘佛事谓化众生。’”②

《佛学辞典》载：“佛陀将一切事均视为佛事，以此表示佛之德性。于禅宗，用以指举扬佛法之行事，如开眼、安座（安置佛像于堂内）、拈香、上堂、入室、普说、垂示等，均为佛事。后世泛称于佛前举行之仪式为佛事，又称法事、法会，或指超度亡灵之诵经。”③

可见佛事也经过了从本意到引申义的拓展为用，在为用的过程中，形成了音声佛事的亲缘缔结，从朝暮课诵、般遮于瑟（无遮大会）、行像浴佛，到丧葬仪式、托钵乞食都形成了与音声相须为用的久远传统。不论是僧众还是芸芸众生，要想修行、得到福报，佛事是不可或缺的重要方式。而最为关键的是，做任何佛事都必须以音声为载体，体现出音声佛事相须为用的“合一”。时至今日，音声佛事已经成

① ［唐］义净著，王邦维校注：《南海寄归内法传校注》，北京：中华书局，1995年，第204页。
② ［姚秦］鸠摩罗什译：《维摩诘经》，《大正新修大藏经》（第14册），第537页。
③ 宽忍主编：《佛学辞典》，第575页。

为佛门弟子的必修课，成为人们得到佛祖保佑的重要途径，而究其源头，在印度即已经形成架构。

（一）朝暮课诵

从《弥沙塞部和醯五分律》“教未受具戒人诵经不得并诵”、[①]《十诵律》中“不得以外书音声诵佛经”[②]的戒律规定，说明了诵经已经形成了一种规范，而《长阿含经》《中阿含经》中“讲堂”“法堂”的大量记载，说明了诵经、说法已经形成为“集体性”的活动，《四分律》载：“时佛在旷野城，六群比丘，与诸长者，共在讲堂诵佛经语，语声高大，如婆罗门诵书声无异，乱诸坐禅者。”[③]

上述文献虽没有明确说明朝暮课诵仪式的存在，但已经有固定的讲堂，呈现出规范化与集体化的形式。公元3世纪，康僧会在其所译的《六度集经》中明确显示了“朝益暮诵”仪式的存在：“昔者菩萨，为独母子，朝诣佛庙捐邪崇真，稽首沙门，禀佛神化，朝益暮诵，景明日升，采识众经。”[④]《佛说四天王经》载：“晨入尊庙稽首悔过，朝禀暮诵，思经妙义，以佛重戒治心秽病，斋肃静处数息禅定，反流尽源以求道真。”[⑤]

公元5世纪是印度佛教最为繁荣的时期，因此法显在印度所见到的诵经已经形成了稳定的模式。《高僧法显传》载：“自佛般泥洹后，诸国王、长者、居士为众僧起精舍供养，供给田宅、園园、民户、牛犊、铁券书录。后王王相传，无敢废者，至今不绝。众僧住止房舍、床褥、饮食、衣服，都无缺乏，处处皆尔，众僧常以作功德为业，及诵经、坐禅。”[⑥]

至7世纪，佛教在印度已经走过了一千多年。其虽然已呈现出“衰退”的迹象，但课诵仪式仍井然有序且已出现了“三启经”诵经的传统。《南海寄归内法传》载：

> 每于晡后或曛黄时，大众出门绕塔三匝，香花具设并悉蹲踞，令其能者作

---

① ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和醯五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第1页。
② ［姚秦］弗若多罗共罗什译：《十诵律》，《大正新修大藏经》（第23册），第1页。
③ ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念等译：《四分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第567页。
④ ［吴］康僧会译：《六度集经》，《大正新修大藏经》（第3册），第1页。
⑤ ［刘宋］智严共宝云译：《佛说四天王经》，《大正新修大藏经》（第15册），第118页。
⑥ ［东晋］法显记：《高僧法显传》，《大正新修大藏经》（第51册），第857页。

哀雅声，明彻雄朗赞大师德，或十颂或二十颂；次第还入寺中至常集处，既其坐定，令一经师升师子座读诵少经，其师子座在上座头，量处度宜亦不高大，所诵之经多诵“三启”，乃是尊者马鸣之所集置，初可十颂许，取经意而赞叹三尊，次述正经，是佛亲说，读诵既了，更陈十余颂，论回向发愿，节段三开，故云三启。经了之时，大众皆云苏婆师多，苏即是妙，婆师多是语，意欲赞经是微妙语，或云娑婆度，义目善哉。经师方下，上座先起礼师子座，修敬既讫，次礼圣僧座还居本处，第二上座准前礼二处已，次礼上座，方居自位而坐，第三上座准次同然，迄乎众末，若其众大，过三五人，余皆一时望众起礼，随情而去……

至如那烂陀寺，人众殷繁，僧徒数出三千，造次难为详集，寺有八院房有三百，但可随时当处自为礼诵，然此寺法，差一能唱导师，每至晡西巡行礼赞，净人童子持杂香花引前而去，院院悉过殿殿皆礼，每礼拜时高声赞叹，三颂五颂响皆遍彻，迄乎日暮方始言周，此唱导师恒受寺家别料供养，或复独对香台，则只坐而心赞，或详临梵宇，则众跪而高阐，然后十指布地叩头三礼，斯乃西方承籍礼敬之仪，而老病之流任居小座，其赞佛者而旧已有，但为行之稍别，不与梵同，且如礼佛之时云，叹佛相好者，即合直声长赞，或十颂二十颂，斯其法也……令一能者诵《一百五十赞》及《四百赞》并余别赞，斯成佳也。①

仪式化、程序化已经成为课诵的突出特征。不仅如此，经师、唱导师在诵经中业已起着非常重要的作用，朝暮课诵已经成为佛弟子每天的必修课。

（二）行像、浴佛

“行像者，自佛泥洹，王臣多恨不亲睹佛，由是立佛降生相，或作太子巡城相。”② 浴佛起源于印度古老的“灵魂清洁”的传统。佛陀灭度时，弟子“以香汤洗浴佛身”可能成为“浴佛”的开端。从这里分析，行象与浴佛应该是发生在佛陀涅槃之后，人们为了表达哀思、敬仰而举行的法会仪式。这种法会一般为“道

① ［唐］义净著，王邦维校注：《南海寄归内法传校注》，第204—205页。
② ［宋］赞宁：《大宋僧史略》，《大正新修大藏经》（第54册），第234页。

俗皆集”，即诵经说法音声与伎乐供养同时存在。公元5世纪初，法显在西域与印度都看到了行像的过程，第一次是在于阗国，第二次则是在印度：

年年常以建卯月（夏历二月）八日行像。作四轮车，缚竹作五层，有承栌、揠戟，高二丈余许，其状如塔，以白毡缠上，然后彩画，作诸天行像，以金、银、琉璃庄校其上，悬缯幡盖，四边作龛，皆有坐佛，菩萨立侍，可有二十车，车车庄严各异。当此日，境内道俗皆集，作倡伎乐、华香供养。婆罗门子来请佛，佛次第入城，入城内再宿。通夜然灯，伎乐供养。国国皆尔。①

公元7世纪中叶，玄奘在印度也看到了戒日王等人举办的行像法会：

时戒日王，将还曲女城，设法会也。从数十万众，在殑伽河（恒河）南岸，拘摩罗王从数万之众，居北岸，分河中流，水陆并进，二王导引，四兵严卫，或泛舟，或乘象，击鼓鸣螺，拊弦奏管，经九十日，至曲女城。在殑伽河西大花林中，是时诸国二十余王，先奉告命，各与其国髦俊沙门及婆罗门群官兵士来集大会。王先于河西建大伽蓝，伽蓝东起宝台，高百余尺，中有金佛像，量等王身。台南起宝坛，为浴佛像之处。从此东北十四五里，别筑行宫。是时仲春月也，从初一日，以珍味馔诸沙门婆罗门。至二十一日，自行宫属伽蓝，夹道为阁，穷诸莹饰，乐人不移，雅声递奏。王于行宫出一金像，虚中隐起，高余三尺，载以大象，张以宝幰。戒日王为帝释之服，执宝盖以左侍。拘摩罗王作梵王之仪，执白拂而右侍。各五百象军，被铠周卫。佛像前后，各百大象，乐人以乘鼓奏音乐。戒日王以珍珠杂宝，及金银诸花，随步四散，供养三宝，先就宝坛、香水浴像。②

公元7世纪末，唐代义净的《南海寄归内法传》也记录了所看到的行像仪式：

① ［东晋］法显记：《高僧法显传》，《大正新修大藏经》（第51册），第857页。
② ［唐］玄奘、辩机著，季羡林等校注：《大唐西域记校注》，第867页。

大师虽灭，形像尚存，翘心如在，理应遵敬……但西国诸寺，灌沐尊仪，每于男中之时，授事便鸣揵椎（木制“打木”），寺庭张施宝盖，殿侧罗列香瓶，取金、银、铜、石之像，置以铜、金、木、石盘内。令诸妓女奏其音乐，涂以磨香，灌以香水，以净白氎而揩拭之，然后安置殿中，布诸花彩。此乃寺众之仪。①

“乐人不移”“雅声递奏”“令诸妓女奏其音乐”……以上文献记载的行像、浴佛仪式中，大部分是俗人供养的、道俗集结的音乐行为，是以王公贵族为代表的专业乐人为之。在很大程度上是一种国家的“集体节日”，其范围已经不仅仅限于寺院而成为僧俗共同的宗教盛典。时至今日，浴佛活动依然是佛教的重要纪念法事。

（三）般遮于瑟（无遮大会）

何为般遮于瑟（无遮大会）？《佛学大辞典》解释：“般遮于瑟，又作般阇于瑟、般遮婆瑟……每五年一设之大斋会也。义译曰无遮会。”②

般遮于瑟历史久远，其渊源最早可以追溯到佛陀时代，《大悲经》载：

阿难，我灭度后于鸯伽国，当有我诸声闻作般遮跋瑟伽会。彼处当有过一万三千阿罗汉集，彼等一切有大神通，巨大威力有多堪能，乃至于诸梵行说法不倦，彼有上座名设陀沙茶，有大神通具大威力有多堪能，于诸梵行说法不倦……彼等亦能神通变化修行梵行，令我正法广行流布，各能增益诸天人众。③

从文中可见般遮于瑟不仅是布施的大会，而且是说法辩论、佛法传播的大会。公元前3世纪，阿育王倾其国力举行般遮于瑟，时隔一千多年后的公元7世纪，玄奘在印度西域看到了多次般遮于瑟，其中戒日王举行的大会记录得最为详实：

---

① ［唐］义净著，王邦维校注：《南海寄归内法传校注》，第171—172页。

② 丁福保：《佛学大辞典》，http：//foxue. supfree. net/1cd. asp? id=968.

③ ［高齐］那连提耶舍译：《大悲经》，《大正新修大藏经》（第12册），第945页。

辰旦，其戒日王与鸠摩罗王乘船军，跋陀王从象军，各整仪卫，集会场所，十八国诸王以次陪列。初一日，于施场草殿内安佛像，布施上宝上衣及美馔，作乐散花，至日晚归营。第二日，安日天像，施宝及衣半于初日。第三日，安自在天像，施如日天。第四日，施僧万余人，百行具坐，人施金钱百、文珠一枚、毡衣一具，及饮食香花供养讫而出。第五番施婆罗门，二十余日方遍；第六番施外道，十四方遍；第七番施远方求者，十日方遍；第八番施诸贫穷孤独者，一月方遍。至是，五年所积府库具尽，唯留象、马、兵器，拟征暴乱，守护宗庙。①

由于般遮于瑟是最为殊胜的法会，非一般人力、财力所能及，所以一般都是王公豪族为首的行为。传至中土，南北朝时期以梁武帝为代表的帝王掀起了般遮于瑟的狂潮。时至今日，在今日的五台山寺院尤其是显通寺、塔院寺、碧山寺会定期举行类似于般遮于瑟的“千僧斋”（也叫“全山斋”），参与人员包括五台山所有僧尼、结夏者以及往来交流的道士等。在“千僧斋”举行期间，僧道、显密、青黄结集一处诵经祈福，受功德主布施，其应为般遮于瑟的接衍变异。

（四）葬亡仪式及其供养

丧葬仪式中诵经、祈福及其伎乐供养是印度之传统，《大般涅槃经》中记载阿难问佛涅槃后如何供养的事情：“佛言，阿难，供养转轮圣王之法……盛于金棺，又作铜棺，盛于银棺，又作铁棺，盛于铜棺，然后灌以众妙香油，又复棺内，以诸香华而用涂散，作众伎乐，歌呗赞颂……施大宝帐，以覆其上，然后舁举，至阇维处，烧香散华，伎乐供养。”②

《根本说一切有部毗奈耶杂事》载：“缘在王舍城，时有苾刍名曰本胜，身死之后舁至尸林以火焚葬。时十二众苾刍尼，即于其傍自为歌舞，诸尼嫌耻，以事白佛。佛言尼法不应自作歌舞，作者得越法罪。……以草稃支头，若草若叶覆其身上，送丧苾刍可令能者诵‘三启无常经’，并说伽他为其咒愿。”③

---

① ［唐］慧立本、彦悰笺：《大唐大慈恩寺三藏法师传》，《大正新修大藏经》（第50册），第220页。
② ［东晋］法显译：《大般涅槃经》，《大正新修大藏经》（第1册），第191页。
③ ［唐］义净译：《根本说一切有部毗奈耶杂事》，《大正新修大藏经》（第24册），第207页。

《弥沙塞部和醯五分律》载："诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：'白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？'诸比丘以是白佛。佛言：'比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛，华香幡盖供养于塔。'"①

从上述文献可以看出，呗赞与伎乐供养同时存在佛教的丧葬仪式中，前者是僧侣行为，后者是俗人俗乐。很显然，僧侣不能进行歌舞供养，只能是念诵"无常经"进行供养。丧葬作为人生礼俗之大事，作为众生涅槃轮回的重要开端，必然庄严无比，既有伎乐供养、亦有诵经超荐；这种仪式为以后瑜伽焰口的流行奠定了基础。时至今日，在五台山及其周边地区丧葬中超度祈福、笙管笛供养的情状实为常见。

佛教音声的特质及其发展方向总是蕴藏在它的原始"动机"之中。"僧尼音乐戒律"的典章轨制；诵经、说法、供养体系在印度的"原始建构"；音声佛事传统的形成以及与社会主流音乐创承体系紧密关联的传统成为佛教音声向世界传播、发展的生长点。公元1世纪，佛教音声传入中土，开始了"入乡随俗""改梵为秦"的元素置换过程。

① ［刘宋］佛陀什共竺道生等译：《弥沙塞部和醯五分律》，《大正新修大藏经》（第22册），第1页。

第二章　中土佛教音声的演变及其俗曲佛用传统的形成

中国佛教音声的发展是在印度诵经、说法、伎乐供养的音声体系内所作出的元素置换过程。诵经、说法虽然经历了“改梵为秦”、运用“此土宫商”的衍变历程，但这些与经文教义绑定在一起的韵调在僧人的价值判断中与世俗“音乐”实属两种范畴，故不在戒律禁除之列。早期伎乐供养承袭印度俗人伎乐供养传统，形成专职乐工供养与寺属音声人供养两种主流类型。唐宋之后，僧人破戒奏乐，伎乐供养僧人化成为了新的传统，究其主要原因与“三武一宗”灭佛、为僧作净传统的解构、瑜伽焰口佛事的兴起紧密相关。在佛教戒律的约束中，“俗曲佛用”① 虽为常态但毕竟有实无名，朱元璋瑜伽教僧培养制度的出台、永乐皇帝《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施最终使得“俗曲佛用”合法化。“俗曲佛用”实为佛教戒律、佛教需求与社会生态环境之间博弈的产物。

第一节　“改梵为秦”与“此土宫商”

天竺国俗甚重文制，其宫商体韵以入弦为善，凡觐国王必有赞德，见佛之仪以歌叹为尊，经中偈颂，皆其式也，但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体，有似嚼饭与人非徒失味，乃令人呕哕也。②

① 俗曲在本文主要是对世俗音乐的总称。

② ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第 53 页。

佛教进入中国，首要的问题是经文的翻译与唱诵，包括戒律的受持也主要建立在佛经与戒本的译解之中，鸠摩罗什以一个伟大翻译家的亲身实践，深切地道出佛教进入中土之后两种文化融合吸纳过程中的“排斥”反应：印度之诵经实为“梵文与梵韵”的结合，不论是“偈”还是“长行”都必然遭遇“语言不通”的窘境。如是，佛教进入中土第一个要解决的就是诵经、说法音声的“入乡随俗”。运用“改梵为秦、此土宫商”的中国化过程是佛教音声进入中土的最大变革，这种变革实为“适者生存”的为用调适，是佛教作为一个世界性的宗教在进入不同的国家、地区时产生的必然变异。

一、诵经音声

诵经音声在印度被称为“呗”，其中包含着念诵与吟咏（歌唱）两个部分，但不论是近似言语的念诵，还是“类歌唱”的吟咏，都实为印度之韵调，与其所依托的社会环境紧密相连。虽然佛教戒律规定与世俗与外道有所分别，但究其音声而言，不可能“格式化”掉印度语言以及主流社会的音乐创承痕迹。因此，从这个层面分析，“呗”作为诵经之称谓，在印度就与世俗社会有着亲密关系。但需要强调一点的是，在印度僧人的价值判定中，这种用于辅助诵经的韵调与“世俗音乐”实为两种范畴，故不在戒律规避之列，这在前面的章节中已有详述。

传至中土，“诵经”被国人称谓“梵呗”，将其作为佛教“诵经”的特指，但实质上却在另一个层面上蒙蔽了其与世俗社会的紧密关联。从释慧皎所言“天竺方俗，凡是歌咏法言皆称为呗。至于此土咏经则称为转读。歌赞则号为梵呗”① 来分析，中土的诵经实际上划分成了转读与梵呗（歌赞）两种形式，释慧皎所言的“梵呗”实指更为狭义意义上的诵经，即指诵经中最富音乐性的“歌赞”（佛经中的偈颂）部分。因为“咏经”（佛经中的散文部分）是语言基础上的念诵，实为“方言”基础上固化形成的南腔北调，不需要专门创作；“偈颂”部分的歌唱则有了更多旋律的“框架”，所以历代文献中关于诵经的改造，恰恰是反映在“偈颂之歌赞”部分，也就是释慧皎所言之“梵呗”。如是，梵呗又有了“歌赞”（偈颂）

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第 508 页。

的特指。但不论是泛指还是特指，“梵呗”这个概念仅与诵经相关，与世俗中人进行的伎乐供养不能相提并论，也不能概指为“佛教音乐”。《高僧传》载：

> 自大教东流，乃译文者众，而传声者寡，良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。①

这段曾被学者引用无数次的经典话语生动地描述了唱诵过程中“曲与文”的症结所在。既然“梵音咏汉语，汉曲咏梵文”皆不适宜，很显然其最佳选择就是“汉经”用“汉曲”唱诵。这也解释了为什么“梵呗”不能广为流通而“汉呗”必定会随之产生的重要原因。

> 居士支谦，亦传梵呗三契，皆湮没而不存，世有共议一章，恐或谦之余则也。唯康僧会所造《泥洹梵呗》于今尚传，即《敬谒》一契文出《双卷泥洹》，故曰“泥洹呗”也……龠公所造六言，即《大慈哀愍》一契，于今时有作者。
>
> 近有西凉州呗，源出关右，而流于晋阳，今之《面如满月》是也。凡此诸曲并制出名师，后人继作多所讹漏，或时沙弥小儿互相传授，畴昔成规，殆无遗一，惜哉。②

尽管支谦、康僧会、帛尸黎蜜多罗、支昙钥等一些西域高僧曾传诵“梵呗”“胡呗”，但就释慧皎的描述分析，至少在他所处的时代，能够流传的“梵呗”已为少数，否则释慧皎也断不会得出“金言有译，梵响无授”的结论。

据现有文献分析，创制中国“汉呗”之人乃为三国时期的曹植，其后又有了支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等人“更用此土宫商”的记载。

---

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第507页。
② ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第509页。

始有魏陈思王曹植，深爱声律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。①

曹植开中国“赞呗”之先河曾一度受到现代学者的怀疑，被认为是“传说”，且认为曹植所创实为“西域梵呗”等。② 徐文明在《鱼山梵呗与早期梵呗传承的几个问题》一文中详细地阐释了当前学者研究的观点，③ 指出曹植乃是“汉呗”的创始人，在佛门之内更是如此。当然“更用此土宫商”进行中国“呗赞”创制的不仅仅是曹植一人所为。

然夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难。属有支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等，并妙善梵汉之音，故能尽翻译之致。④

一群擅长梵汉之音的高僧大德运用“此土宫商”创制中国呗赞，逐渐促进了诵经音声的发展。除此之外，在中国佛教音声创制的历史过程中，齐竟陵文宣王萧子良也做出了巨大的贡献，并著有《梵呗偈文》一卷、《梵呗序》一卷、《转读法并释滞》一卷等。

《高僧传》载：

永明七年二月十九日，司徒竟陵文宣王，梦于佛前咏《维摩》一契，同声发而觉，即起至佛堂中，还如梦中法，更咏古《维摩》一契，便觉韵声流好……明旦即集京师善声沙门龙光、普智、新安、道兴、多宝、慧忍、天保、超胜及僧辩等，集第作声，辩传古《维摩》一契，《瑞应》七言偈一契，最是命家之作。齐文宣感梦之后集诸经师，乃共忍斟酌旧声，诠品新异，制《瑞

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第507页。
② 王小盾：《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，北京：中华书局，1996年，第383页。
③ 徐文明：《鱼山梵呗与早期梵呗传承的几个问题》，释永悟：《2006首届中国鱼山梵呗论文集》，北京：宗教文化出版社，2007年，第62页。
④ ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第141页。

应》四十二契……遂传法于今。①

从上述文献分析，文宣王萧子良梦感之后召集京师高僧大德于家中“集第作声”，僧辩“传”了《维摩》一契、《瑞应》七言偈一契，其既有对“旧曲”的整理研究，更“造经呗新声”得以传法于今。萧子良集汉地高僧大德与中国传统文人创制的“汉呗”新声，对中国赞呗的创承具有重要的意义。

梁武帝萧衍即位之前也参加了萧子良的这次创承活动。即位之后，他利用其帝王优势，不仅创制专门的礼佛供养音乐，建立水陆法会、梁皇宝忏等佛事仪轨，而且还创制了“童子倚歌梵呗”的演唱方式。《隋书·音乐志》载：“又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。”②

至唐，中国佛教音声发展到了鼎盛时期，呗赞也呈现出南北各异的区域化特征。《续高僧传》载：“地分郑魏，声亦参差，然其大途不爽常习。江表关中，巨细天隔……秦壤雍梁，音词雄远，至于咏歌所被，皆用深高为胜……京辅常传，则有大小两梵……故知神州一境，声类既各不同。”③

神州各地，声类不同，佛教诵经音声呈现出“入乡随俗”的特征，与印度所提倡的“随方俗、国俗诵读佛经”实为一致。自唐朝之后，直接拿来世俗曲调变体而作渐趋增加，世俗韵调开始进入佛经“偈赞”系统。《宋高僧传》载：“康所述偈赞皆附会郑卫之声，变体而作，非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵，譬犹善医以饧蜜涂逆口之药，诱婴儿之入口耳。”④

宋朝时，仁宗作《三宝赞》赐予宰辅和译经院；真宗天禧四年（1020）御制《法音集》，并诏精于琴律的僧行明为之作注；⑤ 普庵创作《普庵咒》。除了这些专门创作的曲调之外，更有直接拿来者，宋释赞宁《宋高僧传》载：“今之歌赞，附丽淫哇之曲，惑溺之音，加酿瑰辞，包藏密咒，敷为梵奏，此实新声也。”⑥

---

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第503页。
② ［唐］魏徵：《隋书》卷一三，上海：上海古籍出版社，1986年，第40页。
③ ［唐］道宣：《续高僧传》，《大正新修大藏经》（第50册），第425页。
④ ［宋］释赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，北京：中华书局，1987年，第632页。
⑤ ［宋］志磐：《佛祖统纪》，《大正新修大藏经》（第49册），第129页。
⑥ ［宋］释赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，第647页。

明朝永乐皇帝则将当时世俗社会上流行的南北曲等世俗曲牌编纂成《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布给寺院讽诵，使之成为经文吟唱的又一个重要组成部分。“尝观诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者千经万典，开导诱掖，作无量方便，劝人为善，幽明果报，明有征应。间取佛经所载诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名号，编成歌曲欢喜赞讽。”①

此次事件是将世俗音乐直接用于佛教唱诵中最为突出的个案，也是佛教诵经与中国传统音乐紧密结合的例证。明清之后，唱诵内容逐渐定型成为今日之样态，《禅门日诵》几乎囊括了今日佛教音声的全部。

诵经进入中土之后，为适应国人的需要，进行了系列化的必然改造。从其改造的方式分析，是为专门创作与拿来为用。但不论是专门创作，还是“郑卫之声变体而作”，都表现出“此土宫商”的中国化进程，尤其是由南北曲演化而成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》成为与“此土宫商”联系最为紧密的佐证。

二、说法音声

说法进入中国之后，由单纯的讲经逐渐发展成艺术性越来越强的唱导、俗讲、宣卷等形式，据现有文献记载分析，说法形成规范应该首推道安之“行香、定座、上经、上讲之法”，而后慧远“躬为导首，遂成永则”，渐趋形成完善的唱导制度。至唐发展演变成俗讲，宋元之后渐趋形成宣卷，融入了更多世俗曲牌。《高僧传·唱导篇》载：

> 昔佛法初传，于时斋集，止宣唱佛名，依文致礼。至中宵疲极，事资启悟，乃别请宿德升座说法，或杂序因缘，或傍引譬喻。其后庐山释慧远，道业贞华，风才秀发。每至斋集，辄自升高座，躬为导首，广明三世因果，却辩一斋大意，后代传授，遂成永则。②

---

① ［明］朱棣：《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，永乐北藏整理委员会整理《永乐北藏》（第179—180册，第1卷），2004年。

② ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第521页。

上述资料详细地记载了唱导产生的缘由、内容、创始者以及为用场域。除此之外，《高僧传》中还有大量的篇幅对优秀的唱导师进行了“传述”，指出他们所具有的声、辩、才、博的资质以及面临不同的讲述对象所具有的应对能力。可见，“唱导”是一项综合的艺术形式，唱导者不仅具备转读、呗赞之功，还必须具有广博的文化底蕴，正如释慧皎所言“唱导所贵，其事四焉，谓声辩才博”。

> 非声则无以警众，非辩则无以适时，非才则言无可采，非博则语无依据。至若响韵钟鼓，则四众惊心，声之为用也；辞吐俊发，适会无差，辩之为用也；绮制雕华，文藻横逸，才之为用也；商榷经论，采撮书史，博之为用也。若能善兹四事，而适以人时。如为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔；若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞；若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见；若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目。凡此变态，与事而兴。……尔时导师则擎炉慷慨……各各弹指，人人唱佛……当尔之时，导师之为用也。其间经师转读，事见前章。①

经师转读，人人唱佛，彰显出仪式中所具有的转读、呗赞之音声，且唱导中“遵用旧本”中的“宫商”唱诵必须强化练习，否则就会漏洞百出：

> 若夫综习未广，谙究不长，既无临时捷辩，必应遵用旧本。然才非己出，制自他成，吐纳宫商，动见纰缪。其中传写讹误，亦皆依而唱习，致使鱼鲁淆乱，鼠璞相疑。②

可见当时“唱导”已经发展为说唱结合的艺术形式。至唐，说法已经形成为一种独特的俗讲艺术，由专门的“都讲”与“法师”合作完成，都讲负责论议、举唱经文，法师负责讲经说法，但有的法师如乐官一样，亦会集两种能力于一身，说唱兼职，风靡一时。

---

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第521页。
② ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第522页。

“仍闻开讲日，湖上少鱼船”，[1]“远近持斋来谛听，酒坊鱼市尽无人”。[2] 此等记载生动地描述了当时俗讲的盛行，著名的俗讲僧文溆（或作“文淑”“文叙”）之讲唱不仅感动百姓，就连宫廷乐工也效其音调。

赵璘《因话录》载：“有文淑僧者，公为聚众谈说，所言无非淫秽鄙亵之事，不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其音调，以为歌曲。”[3]

《教坊记》载：“长庆中，俗讲僧文叙吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭状其念‘四声观世音菩萨’，乃撰此曲。”[4]

此外还有很多讲经大师，比如云花寺赐紫大德海岸法师、左街僧录三教讲论赐紫引驾大德体虚法师、招福寺内供奉三教讲论大德齐高法师等，但城中俗讲，文溆法师为第一。

那么，这些俗讲中都涵盖哪些音声形态？《入唐求法巡礼行记》卷二云：

> 赤山院讲经仪式，辰时打讲经钟，打惊众钟讫。良久之会，大众上堂，方定众钟。讲师上堂，登高座间，大众同音，称叹佛名，音曲一依新罗，不似唐音。讲师登座讫，称佛名便停。时有下座一僧作梵，一据唐风，即云何于此经等一行偈矣。至愿佛开微密句，大家同音唱云，《戒香定香》《解脱香》等颂，梵呗讫，讲师唱经题目，便开题，分别三门。释题目讫，维那师出来，于高座前，设申会兴之由，及施主别名，所施物色。申讫，便以其状转与讲师，讲师把麈尾一一申举施主名，独自誓愿。誓愿讫，论义者论端举问。举问之间，讲师举麈尾，闻问者语，举问了，便倾麈尾，即还举之。谢问便答，帖问帖答，与本国同，但难仪式稍别……论义了，入文谈经。讲讫，大众同音，长音赞叹，语中有“回向词”。讲师下座，一僧唱《处世界如虚空》偈，音势颇似本国。[5]

---

① ［唐］姚合：《赠常州院僧》，［清］彭定球：《全唐诗》卷五〇二。
② ［唐］姚合：《听僧云端讲经》，［清］彭定球：《全唐诗》卷五〇二。
③ ［唐］赵璘：《因话录》，上海：上海古籍出版社，1979年，第94—95页。
④ ［唐］崔令钦撰，吴启明点校：《教坊记》（外三种），北京：中华书局，2012年，第146页。
⑤ ［日］圆仁：《入唐求法巡礼行记》卷二，上海：上海古籍出版社，1986年，第73—74页。

从圆仁所记录的讲经仪式看，做梵（唱）、赞偈（唱）、戒香、定香、解脱香等唱诵在当时已是程序化、仪式化，且具有浓郁的“唐风”。这说明，在诵经的呗赞已经“汉化”的情况下，讲经仪式中的“作梵”“赞叹”必是“唐音”。当然，也不排除其间的咒语为“梵语音译”。车锡伦先生认为：“由于俗讲是由六朝以来的赞呗、转读和唱导发展而来，所以它的说唱音乐主要使用传统的赞呗，在现存俗讲文本中，有的在唱词中即以‘平’‘侧’‘断’等音曲符号标出。”①

由是分析，俗讲乃为集唱、念于一体的综合艺术形式，其间必定掺杂曲调，宫廷中传唱的《文溆子》显然是根据文溆法师“俗讲”中的曲调改编而成。尤其是从敦煌文献中的“俗讲”仪式可以看出，不论是押座、讲经、解座都有相应的唱诵伴随。从其“押座文”程序化的结尾“唱将来”可以看出歌唱在仪式中的存在，如《维摩经》押座文之末段：“不似听经求解脱，学佛修行能不能；能者虔恭合掌着，经题名目唱将来。”②

讲经过程中伴随着“素唱”经文，解座时必唱“佛赞”。《广弘明集》之《八关斋制序》第八条曰：“听契经终，有不唱赞者，罚礼十拜。”③ 这些仪式的规范过程在敦煌卷子英国藏本 S4417 号和法国藏本 P3849 号中均有详细的记载，据向达、田青、王定勇等人的研究，两种卷子之间有惊人的相似以及程序化的唱赞。英藏 S4417 为田青先生在伦敦大英图书馆东方部亲自抄录，特转述如下：

> 夫为俗讲，先作梵。了，次令（念）并（菩萨）两声，说“押坐（座）”。了，素唱《温室经》。法师唱释经题。了，念仏（佛）一声。了，便说开始。了，便说发愿。了，念仏（佛）一声，便一一说其经题字。了，便说经本文。了，便说“十波罗密”等。了，便念佛赞。了，便发愿。了，便又念仏（佛）一会。了，便“回向”发愿取散。（后分两行写小字：云了，已后便开《维摩经》）
>
> 夫为受座，先启告请诸仏（佛）。了，便道一文表叹使主。了，便后赞戒

① 车锡伦：《中国宝卷的渊源》，《敦煌研究》2001 年第 2 期，第 132—138 页。
② 黄征、张涌泉校注：《敦煌变文校注》，北京：中华书局，第 1152 页。
③ ［唐］道宣：《广弘明集》，《大正新修大藏经》（第 52 册），第 97 页。

等七行事科。了，便说八戒了。了，便发愿施主。了，便结缘念仏（佛）。了，回向发愿取散。

讲《维摩》先作梵。次念观世音菩萨三两声，便说“押坐（座）”。了，便素唱经文。了，唱日法师自说经题。了，便说开赞。了，便发愿。了，便念仏（佛）一两声。了，法师科三分经文，了，念仏一两声，便一一说其经题名字。了，便入经说缘喻。了，便说念（佛）赞。①

法藏 P3849，据向达文论中内容转录如下：

夫为俗讲：先作梵了；次念菩萨两声，说押座了；素旧（向注：二字不解）《温室经》法师唱释经题了，念佛一声了；便说开始了；便说庄严了；念佛一声，便一一说其经题字了；便说经本文了；便说十波罗密等了；便念念佛赞了；便发愿了；便又念佛一会了；便回向（向注：收脱向字今补）发愿取散云云。已后便开《维摩经》。

讲《维摩》先作梵，次念观世音菩萨三两声；便说押座了；便素经文了；唱日法师自说经题了；便说开赞了；便庄严了；便念佛一两声了；法师科三分经文，了；念佛一两声，便一一说其经题名字了；便入经说缘喻了；便说念佛赞了；便施主各发愿了；便回向发愿取散。②

以上两种仪式，实为敦煌文献中俗讲中的两份相互佐证的材料，几乎大同小异。于文中我将其音声形态作了分析，具体内容如下表：

表 2：唐代俗讲仪式及其音声

仪式程序	具体内容	音声样态
第 1	作梵，次念菩萨两声	唱、念
第 2	说押座	说

① 田青：《净土天音：田青音乐学研究文集》，第 138 页。
② 向达：《唐代长安与西域文明》，第 303 页。

（续表）

仪式程序	具体内容	音声样态
第 3	素唱《温室经》	清唱
第 4	法师唱释经题	唱释
第 5	念佛一声	念
第 6	说其经题	说
第 7	说经本文	说
第 8	说十波罗蜜	说
第 9	念念佛赞	唱
第 10	发愿	说
第 11	念佛一会	念
第 12	回向发愿	唱或念

从以上表格可以清楚看到唐朝之俗讲仪式具有说唱相间的特征，其中除了转读、呗赞之外，王小盾还认为俗讲中有明显的“歌唱”迹象：“说解韵文中常标以平、侧、断、平侧、断侧、断诗等音曲符号，其句尾也标有各种曲折线、墨点、三角点符号，这些符号是用来表示吟唱符号与曲调的，押座文用韵文，时有和声……明确标有作梵而唱，显然是歌唱之文。”①

由是观之，唐代俗讲涵盖唱、念两种形式，但其间更多为素唱，未见“乐器”的存在。尤其需要着重指出的是，唐代“俗讲”在其逐步的发展过程中有“异化”的趋向，其间有些夹杂着“淫秽鄙亵”之事。唐朝著名的俗讲僧文溆（淑）被杖背流放边地即是很好的说明：

> 有文淑僧者，公为聚众潭说，假托经论。所言无非淫秽鄙亵之事……其氓庶易诱，释徒苟知真理及文义稍精，亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名系功德使，不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚。前后杖背，流在边地数矣。②

① 王小盾：《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，1996 年，第 365—366 页。
② ［唐］赵璘：《因话录》，第 94—95 页。

僧人讲经乃为分内之事，亦为国家所许可，然挂着“讲经”的幌子而干着“说荤”之事，实为博得世俗的欢心而获得更多布施。这显然既违背佛教戒律，也违背世俗法令。可见讲经从原来的唱导发展至唐朝的俗讲，到后期逐渐异化，既为其后向世俗延伸埋下伏笔，也为其后“遭禁”种下隐患：“宋真宗（968—1022）时，明禁僧侣讲唱变文，变文乃变成‘谈经’‘说经’‘说参请’等形式，亦即讲唱变文之变相发展，宝卷亦因之应运产生。”①

变文是俗讲的文本形式，俗讲、变文被禁，但其说唱形式显然并没有灭绝，而是转型发展，这也是佛教音声在社会制度、佛教戒律、为用需求（布施与悦众）三者之间所作出的本能调试过程。为此，郑振铎先生指出：“当‘变文’在宋初被禁令所消灭时，供佛的庙宇再不能够讲唱故事了，但民间是喜爱这种讲唱故事的，于是在瓦子里边有人模拟着和尚们的讲唱文学，即所谓的【诸宫调】【小说】【讲史】等等讲唱东西出现，但和尚们也不甘示弱。大约在过了一些时候，和尚们讲唱故事的禁令较宽了吧（但在庙宇里还是不能开讲），于是和尚们也便出现于瓦子的讲唱场中了。这时有所谓‘讲经’的，有所谓‘说诨经’的，有所谓‘说参请’的，均是佛门子弟们为之。”②

《都城纪胜·瓦舍众伎》载：“说经，谓演说佛书；说参请，谓宾主参禅悟道等事。”③

在《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》“说经诨经”条中，和尚也在其中：“长啸和尚，彭道（名法和），陆妙慧（女流），余信庵，周太辩（和尚，一作春辩），陆妙静（女流），达理（和尚），啸庵，隐秀，混俗，许安然，有缘（和尚），借庵，保庵，戴悦庵，息庵，戴忻庵。”④

僧尼被《武林旧事》列进“诸色伎艺人”中，显然说明了这一现象在世俗社会中大量存在，并且有迎合市场的嫌疑。其中“说诨经”显然不应该是僧尼所为，与文溆子如出一辙，宋初被禁，其后却又死灰复燃。可见在国家制度的“高压”之下，转型发展，寻求新的契合点，成为俗讲向世俗延伸、向宣卷发展的重要原

---

① 宽忍主编：《佛学辞典》，第889页。

② 郑振铎：《中国俗文学史》（下），上海：上海人民出版社，2006年，第306页。

③ 胡士莹：《话本小说概论》，北京：中华书局，1980年，第107页。

④ ［宋］孟元老：《东京梦华录》（外四种）之《武林旧事》，上海：中华书局上海编辑所，1962年，第123页。

因。张中行指出："可见这时期，尘俗故事的势力越来越大……但是说经的还有僧徒，由道场而伎艺场的递嬗痕迹是相当明显的。讲唱故事走出寺院，成为伎艺之后，自然会很快地往四外传布。"① 俗讲、变文遭禁，但"宣卷"却孕育而出。郑振铎先生指出："宝卷，实即'变文'的嫡派子孙。"② 田青先生认为："魏晋的唱导，唐时的俗讲、明代的宝卷（宣卷文本），其实质是一样的，或者可以认为三者本来是一个东西，只不过在不同的时代换了不同的名称而已。"③

"宣卷"到底是一种什么样的形式？其间又涵盖哪些音声样态？这些音声是否有世俗音乐的存在？《金瓶梅词话》中对于"宣卷"的描写场景至少有五次，分别在第39回《五祖黄梅出家卷》、第51回《金刚科仪》、第73回《五戒禅师宝卷》、第74回《黄氏女宝卷》和第82回《红罗宝卷》等。一本小说中有如此之多的宣卷描述，可见当时应该是"宣卷"盛行的时期，亦充分反映出宣卷的基本样态。其中，除了偈赞演唱之外，也用当时流行的曲调演唱卷本，如《五祖黄梅出家卷》用【耍孩儿】曲牌，《黄氏女宝卷》用【一封书】【楚江秋】【山坡羊】【皂罗袍】【临江仙】等曲牌。下面转录一段第74回《黄氏女宝卷》中的描述：

众人俱各坐了，挤了一屋人，听他宣卷，月娘洗手炷了香，这薛姑子展开《黄氏女卷》，高声演说道：盖闻法初不灭，故归空，道本无生，每因生而不用……惧怕生死轮回，往前再参一步。

（唱）【一封书】生和死两下相，叹众生终日忙……

偈曰：无上甚深微妙法，百千万劫难遭遇。我今见闻得受持，愿解如来真实义。《黄氏宝卷》才展开……佛号声名动九垓。……

（唱）《金刚经》：阎罗王闻言心内忙，急点无常鬼一双，一双急赵家庄。黄氏正看经卷，忽见仙童在面前。（念）善人便是童子请……

（唱）【楚江秋】人生梦一场，光阴不久长……

---

① 张中行：《佛教与中国文学》，哈尔滨：北方文艺出版社，2011年。

② 郑振铎：《中国俗文学史》（下），第307页。

③ 田青：《净土天音：田青音乐学研究文集》，第140页。

（白）不说令方恓惶事，且言黄氏赴阴灵。看看来到奈何岸，一道金桥接路行。……

（唱）【山坡羊】黄氏到了那森罗宝殿……

（白）阎军当下忙传旨，善心娘子你听音……

（唱）【皂罗袍】黄氏在张家托化转男身，相凑无差……

偈曰：众等所造诸恶业，自始无始至如今……①

表 3：《金瓶梅词话》第 74 回宣卷过程

仪式程序	具体内容	音声样态	曲牌或经文
1. 洗手焚香	众人俱各坐了，挤了一屋人，听他宣卷，月娘洗手炷了香		
2. 开始	这薛姑子展开《黄氏女卷》、高声演说道：盖闻法初不灭……往前再参一步	演说	
3. 演唱	生和死两下相叹众生中日忙……法轮常转度众生	唱	【一封书】
4. 开经偈	偈曰：无上甚深微妙法……佛号声名动九垓	未标，可能唱	传至今天
5. 铺开	昔日汉王治世……功行大惊动天堂	未标，可能念	
6. 故事展开	阎罗王闻言心内忙……忽见仙童在面前	唱	《金刚经》
	善人便是童子请……何人似你念金刚	念	
	人生梦一场……披麻戴孝安茔葬	唱	【楚江秋】
	不说令方恓惶事……急忙便去奏阎君	白	
	黄氏到了那森罗宝殿……看经心不减	唱	【山坡羊】
	阎军当下忙传旨……爱如珍宝喜开颜	白	
	黄氏在张家托化……十八岁科举登黄甲	唱	【皂罗袍】
	【临江仙】一首为证，黄氏看经成正果	唱	【临江仙】
7. 结束	偈曰：众等所造诸恶业……	唱	

从上面的表格中可以看出，明朝极为流行的宣卷仪式实为唱、念、白结合的形式。此时的音声既表现为经文的转读、赞呗，也表现为采用当时流行的曲牌进行故

① ［明］兰陵笑笑生撰，戴红森校点：《金瓶梅词话》，北京：人民文学出版社，1992 年，第 734—738 页。

事演唱，并紧紧与中国传统音乐曲牌融为一体、形成专门的“宝卷”文本。尤为值得关注的是上文中的【开经偈】曲牌：“无上甚深微妙法，百千万劫难遭遇。我今见闻得受持，愿解如来真实义。”其历经四五百年传承至今天，仍然是当下每位佛教弟子所谙熟的内容。

而宣卷虽然源于“唱导”与“俗讲”，但是却存在着些许不同。“唱导”与早期“俗讲”的重点在于讲经，其后“俗讲”逐渐异化，且在宋朝遭禁之后转型发展，开始向世俗延伸。再其后“宣卷”诞生，有很多“流行曲牌”引入其中。中国特色的讲经说法走出了一条曲折发展并与中国传统音乐紧密缔结的调适之路，彰显出佛教音声与国家制度、为用需求（社会需求与佛教本身需求）、佛教戒律甚至其他多重力量的博弈。

由是观之，佛教音声进入中土后为适应新的环境进行新的变革发展，是不得已而为之之举，诵经不仅有区域化的特征，也有国家行政举措下世俗音乐大量进入的过程。而讲经、说法的发展则稍显曲折：由于超越了国家的许可范围，必然遭到规范约束，因而开始向世俗延伸，寻求新的契合点，并向“宣卷”发展。如是，中国式诵经、说法实为国家制度、佛教戒律、为用需求三者之间博弈的产物。唐宋之后，伴随僧人破戒奏乐的趋向，更多的世俗音乐进入佛教音声体系，这与佛教戒律背道而驰甚至与国家法令亦相违背，但却屡禁不止，结构成为了新的传统，这实质上是佛教面对整个社会意识形态环境而做出的主动调适。正所谓适者生存，不仅诵经说法如此，伎乐供养亦是如此。

第二节　伎乐供养的僧尼化及其与音声佛事的合一

伎乐供养作为一种久远的佛教传统，是世俗中人礼佛供养的重要方式，在印度主要由专门的“使人”“净人”“白衣”为之。传至中土，伎乐供养划分为两个阶段：早期伎乐供养实为俗人行为，可分为乐工供养与寺属音声人供养两种类型；后期逐渐演变成了僧尼行为。伎乐供养的僧尼化与音声佛事的合一，是佛教戒律、佛教需求与社会生态环境博弈的产物，尤其是“三武一宗”灭佛、瑜伽焰口佛事等历史事件的兴起是“为僧作净”传统的解构生发的主要动因。

一、早期伎乐供养

秉承印度“为僧作净”的伎乐供养传统，中土早期伎乐供养以专职乐工与寺属音声人两种类型为主流。就其专职乐工而言，一般是在大型的佛教仪式中为之供养，寺属音声人虽然在唐朝见诸文献，但其渊源可以追溯到北朝的“佛图户”与“僧祇户”，唐宋之后，多种原因导致伎乐供养逐渐演变成僧尼行为。

（一）专职乐工供养

专职乐工一般受国家、地方官府或者达官显贵的委派并在法会仪式中进行供养，这些受委派的专职乐工有的是作为法会的临时供养，有的是被赐予国家寺院、高僧大德后成为专职的寺院伎乐供养人。《洛阳伽蓝记》载：“石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也，有金像辇，去地三尺，施宝盖，四面垂金铃七宝珠，飞天伎乐……像出之日，常诏羽林一百人举此像，丝竹杂伎皆由旨给。”①

在阉官所立尼寺的“行像”法会中，“丝竹杂伎皆由旨给”说明了伎乐供养人的“国家来源”，其供养人的身分实为专职乐工。但需要着重指出的是：杨衒之《洛阳伽蓝记》中记载了很多寺院的音乐活动，这些音乐活动并非全部为礼佛供养音乐，有相当一部分是娱乐音乐。寺院作为一种特殊的文化平台，里面的音乐活动构成较为复杂，既有专门的供养音乐，也有专供人们消费的娱乐乐舞，而那些剥驴投井、植枣种瓜等奇端异术显然不是“供养”行为。

唐道世《法苑珠林》载：“若是国家大寺，如似长安西明、慈恩等寺，除口分地外，别有敕赐田庄，所有供给并是国家供养，所以每年送盆献供种种杂物，及举盆音乐人等，并有送盆官人。”②

国家的“大寺”“官寺”享有很大的特权，其所需来源全部为国家供养，包括专门的伎乐供养群体也是国家所赐，从而形成一个经济特有阶层，这种专职的伎乐供养人成为寺院培养“寺属音声人”的重要来源。《大唐大慈恩寺三藏法师传》记载：

> 显庆元年……四月八日，大帝书碑并匠镌讫，将欲送寺，法师惭荷圣慈，

---

① ［元魏］杨衒之撰，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，上海：上海古籍出版社，1958年，第88页。

② ［唐］道世：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。

不敢空然待送，乃率慈恩徒众及京城僧尼，各营幢盖、宝帐、幡花，共至芳林门迎。敕又遣太常九部乐，长安、万年二县音声共送……凡三百余事，音声车百余乘……从芳林门至慈恩寺，三十里间烂然盈满，帝登安福门楼望之甚悦，京都士女观者百余万人。至十五日，度僧七人，设二千僧斋，陈九部乐等于佛殿前，日晚方散。至十六日，法师又与徒众诣朝堂陈谢碑至寺。表曰：沙门玄奘等言，今月十四日，伏奉敕旨，送御书大慈恩寺碑，并设九部乐供养……①

从上述文献可知，大慈恩寺不仅有宫廷“九部乐”，还有地方官府的“音声百余乘”进行伎乐供养，如是庄严彰显出对寺碑以及唐三藏的礼遇。在法会中进行伎乐供养实为佛教之传统，尤其是迎佛骨仪式已不仅限于国家乐工，而且公私兼有。武则天神龙元年（705）“迎佛舍利”仪式亦是如此：“行道七昼夜，然后启之……乃手擎兴愿，显示道俗。是日也，留守会稽王率官属及五部众，投身道左，竞施异供。香华鼓乐之妙……泊新年端月孟旬有一日（神龙元年705），入神都，敕令王公已降，洛城近事之众，精事蟠华幢盖。仍命太常具乐奏迎，置于明堂。”②

唐宪宗迎佛骨：“十四年春，三月……上遣敕使诣法门寺迎佛骨，……广造浮图、宝帐、香舆、幡、幢、盖以迎之，皆饰以金玉、锦绣、珠翠。自京城至寺三百里间，导以禁军、兵杖、公私音乐，沸天烛地，绵亘数十里。仪卫之盛，过于郊祀，元和之时不及远矣。富室夹道为彩楼及无遮会，竞为奢靡。”③

迎送佛骨成为举国追捧的顶礼膜拜行为，“公私音乐，沸天烛地”，“仍命太常具乐奏迎”等描述充分地显示出国家道场的专职乐工供养行为。当然，国家意义上的道场行为，并不仅仅是皇帝、宫廷的个体行为，还包括广义上各级地方官府的佛教仪式。各级地方官府与寺院有着非常重要的往来，包括政治上的管理和经济上的供养，也包括做佛事、节日礼佛、庙会的伎乐供养。

宋代程大昌在《演繁露》续集记载了诞日设斋用乐：“开成五年以六月十一日为庆阳节，天下州府常设降诞斋行香，城内宰臣与百官就大寺设僧一千人斋，仍许

① ［唐］慧立本、彦悰笺：《大唐大慈恩寺三藏法师传》，《大正新修大藏经》（第50册），第220页。
② ［新罗］崔致远：《唐大荐福寺故寺主翻经大德法藏和尚传》，《大正新修大藏经》（第50册），第280页。
③ ［宋］司马光撰：《资治通鉴》卷二五二，北京：中华书局，1964年，第8165页。

量借教坊乐官充行香。"① 宋朝吴自牧的《梦粱录·皇太后圣节》记载："皇太后圣节（四月）初八日，寿和圣福皇太后圣节。前一月，尚书省、枢密院文武百僚，诣明庆寺启建祝圣道场，州府教集衙前乐部及妓女等，州府满散进寿仪范，向自绍兴以后，教坊人员已罢，凡禁庭宣唤，径令衙前乐充条内司教乐所人员承应。"②

从上述文献分析，凡遇国家法定大节、帝后诞辰之日，地方官府会到当地的大寺启建道场、行香。建祝圣道场、行香并非仅仅指烧香或祈福而已，而是有着相应的仪式程式，《五代会要》记载："宰臣跪炉，僧人表赞，文武百官俨然列坐，今后伏请宰臣跪炉，百官依常位立班从之，仍令行香之后斋僧一百人，永为定制。"③

从世俗的角度分析，"诞斋行香，仍许量借教坊乐官充行香"，"建祝圣道场，州府教集衙前乐部及妓女"，实为国家礼制仪式用乐的重要组成部分；而从佛教的层面分析，实为礼佛供养。这说明国家专业乐工在各种佛教法会仪式中的奏乐行为实为礼乐文化传统与伎乐供养传统的双重体现，不论是迎佛骨、庆阳节、诞辰等都是如此。敦煌卷子 S. 381 号《龙兴寺毗沙门天王灵验记》记载："大番岁次辛巳闰二月十五日，因寒食，在城官僚就龙兴寺设乐。"④

孟郊《教坊歌儿》云："去年西京寺，众伶集讲筵。"⑤"讲筵"谓僧人讲经说法，这里是说讲经时还邀请教坊乐人进行表演。

上述文献中的教坊乐、众伶、州府衙前乐、教乐所等都是国家统辖之下专职乐工的供养行为，只不过有的是在京师，有的是在地方官府而已。《元史》载：

> 每岁二月十五日，于大明殿启建白伞盖佛事，用诸色仪仗社直，迎引伞盖，周游皇城内外，云与众生祓除不祥，导迎福祉。……教坊司云和署掌大乐鼓、板杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、篆七色，凡四百人。兴和署掌妓女杂扮队戏一百五十人，祥和署掌杂把戏男女一百五十人；仪凤司掌汉人、回回、河西三色细乐，每色各三队，凡三百二十四人。凡执役者，皆官给铠甲袍服器

① ［宋］程大昌：《演繁露·续集》卷二，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986 年。
② ［南宋］吴自牧：《梦粱录》，杭州：浙江人民出版社，1984 年，第 16 页。
③ ［宋］王溥：《五代会要》卷四，北京：中华书局，1985 年，第 47 页。
④ 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，第 1 页。
⑤ 周振甫：《唐诗宋词元曲全集·全唐诗》（第 10 册），合肥：黄山书社，1999 年，第 2752 页。

仗，俱以鲜丽整齐为尚，珠玉金绣，装束奇巧，首尾排列三十余里。都城士女，闾阎聚观。礼部官点视诸色队仗，刑部官巡绰喧闹，枢密院官分守城门，而中书省官一员总督视之。先二日于西镇国寺迎太子游四门，舁高塑像，具仪仗入城。十四日，帝师率梵僧五百人，于大明殿内建佛事。……至十六日罢散。岁以为常，谓之游皇城。①

元朝游皇城是一项帝王参加、喇嘛主持、宫内专职乐工奏乐供养的、重要且奢华的佛事，所涉及的伎乐供养机构有教坊司云和署、祥和署；仪凤司，其音声样态也是丰富多彩。

明朝自洪武元年至洪武五年（1368—1373），每年都会在蒋山举行超度法会，僧尼多达千人，不仅有鼓吹，而且还专门敕命僧宗泐撰“献佛乐章”。《宗统编年》载：

上亲临劳问，请法具馔，同主蒋山普度大法会。天界善世宗泐，奉敕撰献佛乐章进呈，御署曰《善世》《昭信》《延慈》《法喜》《禅悦》《遍应》《妙济》《善成》，凡八曲，敕太常歌舞以节奏之。②

明人葛寅亮《金陵梵刹志·钦录集》载：

（洪武三十年）十月十五日，本部官于奉天门钦奉圣旨：“近年多有征守、镇戍、海运官身故，及西平侯、信国公等亡故，都不曾超度。恁礼部择日，于善世寺设水陆三日一夜普度。钦此。”……太常寺拨赞礼郎执事，道士掌行；供佛礼，教坊司习悦佛歌舞；工部、应天府造买木桌、牌位及纸札等物；本部委官提调。③

① 宋濂等：《元史》卷七七，北京：中华书局1976年版，第1926—1927页。
② ［清］纪荫编纂：《宗统编年》，《卍新纂续藏经》（第86册），第61页。
③ ［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志》，天津：天津人民出版社，2007年，第53页。

《西湖游览志余》载：

> 宗吉谪戍保安者十年，时兴和失守，边境萧条，永乐己亥，降佛曲于塞下，选子弟唱之。时值元宵，宗吉凄然作《望江南》五首云："元宵景，野烧照山明。风阵摩天将夜半，斗杓插地过初更"。灯火忆杭城。……①

从上述文献分析，专职乐工在国家或者地方官府的法会仪式中担任着非常独特的角色，这实为伎乐供养存在的有力佐证。伎乐供养虽为佛教传统，自古即有之，但在中国却与中国传统的礼乐文化缔结融合，在盛大佛教法会中既表现出对佛法的供养，也表现出祭祈一体的礼乐文化属性。而仅就其供养者的身分而言皆属于国家专职乐工，当然除此之外，寺院本身还存在一种特殊的供养群体，那就是"寺属音声人"。

（二）寺属音声人供养

在"严禁僧尼动乐"的制度约束中，寺属音声人是唐朝寺院一个专职"为僧作净"的音乐供养群体。他们在寺院佛教节日、法会中设乐礼佛，其身分为贱民，隶属于寺院，却与"官属乐人"有着千丝万缕的联系。寺属音声人虽现于唐朝且为唐朝音声人一个特殊的分支，但究其渊源可以追溯到北魏时期的"佛图户"与"僧祇户"。敦煌破历的支出活动也向我们揭示了这样一个非僧非尼群体的存在，现转录几例如下：②

P. 2613 号《咸通十四年（873）正月沙州某寺徒众常住交割历》载："故破鼓腔贰内壹在音声，紫檀鼓腔壹在音声。"

P. 4542 号《某寺破历》载："廿三日出麦贰斗，粟叁斗充与音声。"

S. 6452 号《破历》载："廿七日，酒壹瓮，李僧正对于音声。廿九日，酒叁斗，音声就店吃用。"

P. 3730 号《酉年乐人奉仙等牒》载："奉仙等虽沾乐人，八音未辩，常蒙抚

---

① ［明］田汝成：《西湖游览志余》卷一二，杭州：浙江人民出版社，1980 年，第 230 页。

② 参见姜伯勤《敦煌音声略论》（第 4 页）和郝春文《唐后期五代宋初敦煌僧尼的社会生活》（第 270—275 页，北京：中国社会科学出版社，1998 年）。

恤，频受赏劳，突课差科，优矜至甚，在身所解，不敢隐欺，自恨德薄无能，不升褒荐，数朝惶怖，希其重科，免有疏遗，却加重赏。奉仙等四人，弟子七人，中心欣喜，贵荷非常，所赐赏劳，对何司取？请处分。谨牒。酉年正月□日，奉仙等谨牒。检习博士香香、奉仙、君君、荣荣，已上四人各赏绢一匹；太平已下弟子七人，各赏布一匹，付倏司，依老宿商量，断割交给分付。”

伯2638卷《清泰三年（936）观司法律愿清等净土寺算会出唱帐牒》云：“（粗布）伍拾柒匹，三年中间诸处人事。七月十五日赏乐人；二月八日赏法师、禅僧衣直、诸寺兰若庆阳等用。布贰仟柒佰壹拾尺，三年中间沿僧门；八日法师、七月十五日设乐。”

从以上的破历与牒文分析，在寺院乐器保存、日常开支、法会支出、奖赏牒文中都有为音声人支付的记载，这说明寺院内的确存在这样一个非僧非尼的群体在为寺院“设乐”服务。姜伯勤先生指出：“由于敦煌寺院的律寺性质，寺院僧尼不可能进行音乐演奏，而寺院设乐必然由寺属音声人来实施。寺属音声人的主要职责是：1. 节庆时在寺院歌场设乐。2. 参加节日行事及祭祀中的音乐活动。3. 在行像行列及宗教巡行中作仪仗。4. 在宴饮时陈设音乐。”①

姜伯勤先生所言实际上包含了节日设乐、祭祀仪式、道路仪仗、宴饮几个主要方面，可见寺属音声人的承应范围非常广泛，亦实为世俗社会礼仪用乐的延伸。那么这些音声人的来源与身分如何？姜伯勤先生分析共计四种：“俘囚、破落官及其官奴；世族家客；良人投附；各色施身、奴婢升格。”且指出不论来源如何皆属“寺户贱民”群体，敦煌的寺户制度最早来源于北魏时期昙曜发起的“僧祇户”与“佛图户”，二者都是源于印度的“净人”“使人”制度，身分虽略有差别，但是在“为僧作净”这一点上是统一的。②

为僧作净，免僧有过，伎乐供养实为佛教所用，但却不是僧尼为之。在印度有专门的净人、白衣行之，传至中土当然也应该秉承这种传统。北魏时期的“佛图户”“僧祇户”开启了中国寺户的先河，为寺属音声人的产生奠定了重要的基础。《魏书》载：“曜奏平齐户及诸民有能岁输谷六十斛入僧曹者即为僧祇户，粟为僧

① 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，第1—4页。

② 姜伯勤：《唐五代敦煌寺户制度》，北京：中国人民大学出版社，2011年。

祇粟，至于俭岁赈给饥民。又请民犯重罪及官奴以为佛图户，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗并许之，于是僧祇户粟及寺户遍于州镇矣。”①

用一些罪奴代僧人扫洒、岁兼营田输粟甚至是音乐演奏，不仅展现了为僧作净、免僧有过的传统，而且也有为佛图户赎罪之意。唐朝“寺属音声人”作为一种特殊的寺户，应该是北魏寺户的延续发展，而这寺户中擅长音乐的群体被培养成了专门的寺属音声人。唐道宣《续高僧传·慧胄传》载：“寺足净人无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞，每至节日，设乐像前，四远同观，以为欣庆。故家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。”②

寺足净人是经过专门训练的供养群体，究其师资源头应为专业乐工。寺足净人、奴婢转化为寺属音声人是一个重要来源，除此之外，应该还有国家敕赐乐工转化为寺属音声人的类型。

《广清凉传》载：“朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻，明帝礼重，召请为此寺尚座。音乐一部，工技百人，箫笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏喧阗，舞袖云飞，歌梁尘起，随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙，曲同维卫佛图。往飞金刚窟内，今出灵鹫寺中，所奏声合苦空，闻者断恶修善，六度圆满，万行精纯。”③

《高僧传》载：“时湘东践祚，是为明帝，仍敕瑾使为天下僧主，给法伎一部，亲信二十人，月给钱三万。冬夏四时赐并车舆吏力。凡诸外镇皆敕与。”④

唐道世《法苑珠林》载：“若是国家大寺，如似长安西明、慈恩等寺……每年送盆献供种种杂物，及举盆音乐人等。”⑤

由此可见，在南北朝期间，寺院中已经出现了国家专门敕赐的专职伎乐群体并常年供养。换言之，唐朝“寺属音声人”群体主要有两种：一种是国家配给；另外一种是寺院自己培养。为此项阳指出：“寺属音声人从南北朝时期就应该存在，这就是佛图户、寺户、白徒、养女中的一部分人为寺院进行音声供养所做的

---

① ［北齐］魏收：《魏书》卷一一四，北京：中华书局，1974年，第3037页。
② ［唐］道宣：《续高僧传》，《大正新修大藏经》（第50册），第425页。
③ ［宋］延一：《广清凉传》，《大正新修大藏经》（第51册），第1101页。
④ ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第298页。
⑤ ［唐］道世：《法苑珠林》，《大正新修大藏经》（第53册），第269页。

事，虽然当时没有音声人这个称谓，但不等于没有这个群体和相应的音声供养行为。”①

伎乐供养作为佛教传统在进入中土之后也发生着中国化的改变，与中国古老的礼乐文化融合，形成特有的供养方式。从文献记载分析，汉桓帝刘志（146—168 年在位）便是用郊天的音乐祭祀佛老。《后汉书》载：“桓帝即位十八年，好神仙事。延熹八年初使中常侍之陈国苦县祠老子；九年亲祠老子于濯龙，文罽为坛，饰淳金釦器，设华盖之坐，用郊天乐也。”② “桓帝好音乐，善琴笙，饰芳林而考濯龙之宫，设华盖以祠浮图老子。”③ 可见在汉代，即已经出现了用“郊天乐”祭祀浮屠之记载。

从这方面分析，佛教之伎乐供养与中国古老的礼乐文化相通相用，不论是在印度还是在中土，用世间最美好的音乐奉献给神灵、祖先，实为祭祈、护佑之共通心理。但所不同的是，在中土自南北朝起从事音乐奉献的供养群体却属于贱民之列，不论是北魏佛图户、僧祇户，还是南朝之白徒、养女，还是唐朝寺户、寺属音声人，都隶属这个群体。姜伯勤、张弓、李正宇、项阳、圣凯等相关研究已经详细论证了这一点。项阳指出：“寺属音声人既可能是由皇家拨赐，也可能是寺院里自养，但其性质是相同的，是‘民犯重罪及官奴’者。”④

音声人是唐朝专职乐工的总称。《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”⑤

可见音声人是唐朝对从事专业音乐创作、表演、传承主体的统称，其来源主要是罪民、贱民，缘起于北魏时期的国家政治制度——乐籍制度。⑥ 在乐籍制度下，这个群体被分配到宫廷、王府、地方官府、军旅、寺院从事不同的音乐服务。服务场域、功能不一样，但其身分却皆属贱民。寺院伎乐供养群体亦是如此，从其构成上分析应该主要有三种：第一种为寺属音声人；第二种由国家敕赐的专职乐

① 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第 72—83 页。
② ［南朝］范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1965 年，第 3188 页。
③ ［南朝］范晔：《后汉书》，第 320 页。
④ 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，第 76—86 页。
⑤ ［北宋］欧阳修等：《新唐书》卷二二《礼乐志》，北京：中华书局，2001 年，第 315 页。
⑥ 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001 年。

工转化而来；第三种为雇佣音声人，或寺院从地方官府雇用，或小寺院从大寺院雇用等。乜小红在《唐五代敦煌音声人试探》一文中分析："敦煌并非每一个寺院都有音声人……敦煌大多数寺院入破历中，都没有看到像 P. 4542《某寺粟麦豆破用历》中音声人频繁出现的记录，只是在特殊的时日单，才有给音声人酬赏的记载。这恰好说明这些寺院自身并不拥有音声人，在他们需要音声人设乐时，则向拥有音声人的寺院乞请音声人。P. 4542 的某寺，就是这样的一所拥有音声人的寺院。"①

汤君在《敦煌燕乐歌舞考略》一文指出："敦煌寺院设乐期间寺院音声人只负责法师俗讲时的配乐，至于此外的俗乐部分则由寺院延请的乐营音声人完成，寺院对这些世俗音乐的表演者还要付以一定的报酬。所以斯 4507 卷中某寺对'寒食踏歌'者与普通'音声'的赏赐才大为不同，前者所得远远高于后者，概因前者为外面请来的乐营音声人，而后者是寺院自己的音声人的缘故。乐营音声人应邀主要为广大官民演习世俗乐舞，但有时为了适应当时的具体情形，他们也会演奏一些切于佛教内容的曲子词。"②

从上述文献中可见寺院伎乐供养群体不仅仅是寺院自身培养的寺属音声人，还有雇用其他地方官府的音声人。斯 1053 卷背面《丁卯至戊辰年某寺诸色斛斗破历》载："粟叁斗，二月八日郎君踏《悉幕遮》用。"

P. 3730《酉年乐人奉仙等牒》中有："奉仙等虽沾乐人，八音未辩，常蒙抚恤，频受赏劳，突课差科……检习博士香香、奉仙、君君、荣荣，已上四人各赏绢一匹；太平已下弟子七人，各赏布一匹，付傧司，依老宿商量，断割交给分付。"③

姜伯勤指出"奉仙"（检习博士）等乐人不属于官府乐工、也不是坊间乐工，而只能是寺院乐人，④ 这一结论的影响巨大。但将"奉仙"等人列为寺院人户，直接否定其官府乐工身分值得商榷，地方官府应该存在着专门的法乐群体。李正宇的研究指出：在归义军的乐营中存在着为佛事活动进行演奏的"法乐"群体以及

① 乜小红：《唐五代敦煌音声人试探》，第 75—77 页。
② 汤君：《敦煌燕乐歌舞考略》，《文艺研究》2002 年第 4 期，第 94—100 页。
③ 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，第 4 页。
④ 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，第 82 页。

“讲唱”艺人：“历任节度使无不热心奉佛、凿窟造像、写经供养、设斋度僧，节度使及军、州衙府也时常举办各种佛事活动，所以乐营中备有法部乐是事之必然。”①

因此，地方官府、归义军与寺院有着非常紧密的联系，参与到相应佛事活动中也在情理之中，这也就解释了为什么敦煌文献中会保存着如此之多“官方用乐”资料的原因。需要着重指出的是，不论是寺属音声人还是地方官府与乐营中的法乐群体，都说明确实存在着这样一个非僧非尼的“伎乐供养”群体，其身分均属贱民，但实为唐朝音声人的一个独特分支。为此，项阳指出：“唐代的专业乐人总号音声人……敦煌归义军和地方州府中也有这一群体，体现出社会与寺庙的群体同一性……音声人一词虽然晚出，是唐代专业乐人的总称，但综合文献表明，以上种种称谓的确是同一层次概念在不同层面和时期的不同表述。”②

音乐是一项特殊的音乐技艺，不可能无师自通，寺属音声人虽然以一种特殊的身分服务于寺院的音乐活动，但却是唐朝音声人中一个特殊的分支，与地方官府的乐工有着非常重要的渊源。

在音乐戒律不允许僧尼奏乐的前提下，佛教如果有音乐需求，必须借助于专门的“净人”代为行之，这是印度古已有之的传统。传至中土，其实质上还是延续这一传统，早期阶段形成独具特色的专业乐工供养与寺属音声人供养两种形态，且其身分都是“非僧非尼”的世俗中人，是“为僧作净”“面僧有过”的特殊代言者，同时也体现了印度佛教伎乐供养的中国化转型。

（三）早期伎乐供养的定性

伎乐供养乃为世俗中人音乐礼佛的一种行为，这是佛教古已有之的传统，在佛教传入中土初期一直秉承这种传统，并出现中国特色的乐工供养与寺属音声人供养两种形式。但不论是哪一种，都是“俗人”为之，其音乐既有专门创作，也有从世俗社会拿来为用者，既有器乐也有乐舞，可谓丰富多彩。在僧尼不得动乐的戒律中，在违者即是“犯罪”的制度环境下，音乐实为“禁戒”。因此，早期伎乐供养显然并非僧尼行为，而是世俗中人完成，这也就是早期石窟壁画中的乐器乐舞一般

① 李正宇：《归义军的乐营结构及配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第74页。
② 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72—83页。

皆为非僧非尼的重要原因。因此，不能简单将石窟壁画中的器乐、乐舞不加辨析，一概作为“佛教专利”加以论之；而那些官书正史中所记载的“佛曲”究竟是僧尼所为还是乐工所为，更需小心求证。

姜伯勤先生指出：“我们要澄清唐代寺院僧人参加音乐演出的流行说法。事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。”①

王小盾指出：“佛曲是用于各种佛教庆典、佛教集会的乐工之曲……佛曲乃为乐工之曲……佛曲的特点是同乐工结合，而不是同僧侣结合。”②

项阳指出：“我们现在许多学术著作中对‘佛教音乐’这个概念的理解与佛教传入中土到魏晋南北朝以前的实际有着极大的反差，甚至可以说当下的理解与历史的事实有天壤之别……虽然佛教‘五明’之中有‘声明’，诵念佛经有‘梵呗’，但这些仅仅是与佛经相关联者，而且佛经中并不把这些归结为‘音乐’的范畴，至于佛经中提到的‘音乐’‘音声’，则多与白衣、白徒参与有关，即都是为寺院服务的俗人，其所奏的音乐也多为供养所用的俗曲、俗乐……我们不能够仅以当下对‘音乐’的理解来看待魏晋南北朝以前佛教中与音声相关者，似乎只要是富有音乐感的吟诵佛经以及寺属音声的奏乐行为都可以归入‘音乐’‘佛教音乐’的范畴，这实际在认识与理解上都存有较大的误区。”③

综上所述，伎乐供养之本质是世俗中人的音乐礼佛行为，与僧尼之诵经、呗赞完全是两码事，这是必须辨析的关键点。

在佛教盛行的时代，每个国家、地区、民族都有自己的供养音乐，或进行创作，或挑选世俗音乐改编。这些带有浓郁国别特点的音乐伴随着多种渠道进入中国之后，被传入宫廷、太常寺中改编为用，甚至演变成道教音乐，这在文献中都有记载。因此，那些官书正史中的“佛曲”在很大一部分上是礼佛音乐，由乐工完成

---

① 姜伯勤：《敦煌音声人略论》，第3页。

② 王小盾：《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，第387页。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72—83页。

而不是僧尼行为。虽然其间必然有赞佛、礼佛的专用“佛曲”，但这些佛曲不参与到经文、呗赞中，而是在法会中作为一种“供品”使用。形式上与诵经、偈赞一分为二，很显然隶属于俗人礼佛的“伎乐供养”范畴，是为宫廷、王府、地方官府祭祀佛祖的礼乐行为。因此，当我们厘清唐宋之前“俗人”伎乐供养的主流样态，对于其后伎乐供养的僧尼化演变才有着更为整体、清晰的把握。

二、僧人破戒奏乐

在音乐戒律的制约下，僧尼诵经、说法供养是佛教的一贯传统，除此之外的伎乐供养尤其是纯粹的世俗乐舞的接触则严厉禁止。但是纵观中国佛教音声的发展历史，从唐朝时期开始，僧尼奏乐即已见诸文献：段善本琵琶演奏传为佳话；宋朝琴僧群体成为具有深远影响的创承系统；元朝藏传佛教出现了专门的“金刚驱魔舞”；明清时期焰口佛事中管弦伎乐已为常态。佛教法会仪式中“僧尼歌舞供养与呗赞转读”已经融为一体。唐宋之后，僧尼破戒奏乐与音乐戒律背道而驰。那么在音乐戒律传统中，僧尼为何破戒奏乐？僧尼破戒奏乐对佛教音声产生了什么样的重要影响？伎乐供养如何演变成了僧尼行为？由此，僧尼破戒奏乐成为佛教音声转型的又一次革命。

从现有文献资料分析，僧尼奏乐在唐朝凸显，在宋朝以后是为常态：“贞元中（785—805），有康昆仑第一手，始遇长安大旱，诏移南市祈雨，及至天门街，市人广较胜负，及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也。遂请昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调《绿腰》。其街西亦建一楼，东市大诮之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器，先云：我亦弹此曲，兼移在枫香调中。及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。”①

段善本之故事堪为史坛佳话，但是需要着重指出的是：段善本是以“男扮女装”之女郎的世俗身分露面，僧人奏乐实为不妥。这与印度马鸣菩萨着“白毡衣”奏乐是一样的，究其缘由，皆因佛教戒律所致。但是，从段善本最后成为宫廷乐师康昆仑师傅这一事实来分析，说明至少在中晚唐时期，人们对这一现象显然是认同

① ［唐］段安节：《乐府杂录》，上海：古典文学出版社，1957年，第21—45页。

的，尤其是在文人士大夫参禅悟道流行的大环境中，僧人中儒雅之士渐趋增多。如是，唐朝“左琴右书”的琴僧群体也就顺应而生，文人诗篇中便有很多关于琴僧的记录：

李白《听蜀僧浚弹琴》：“蜀僧抱绿绮，西下峨嵋峰。为我一挥手，如听万壑松。”

李贺《听颖师弹琴歌》：“竺僧前立当吾门，梵宫真相眉棱尊。古琴大转长八尺，峰阳老树非桐孙。”

释文珦《调琴》：“群动夜中息，霜清月满林。野僧无俗事，幽兴寄瑶琴。淡淡思归操，悠悠太古心。希声在自得，不必为知音。”

张籍《和左司元郎中秋居》：“闲堂新扫洒，称是早秋天。书客多呈帖，琴僧与合弦。”

至宋朝琴僧师传系统现诸文献，形成以宫廷琴待诏朱文济为始祖，从其门生“慧日大师”夷中到知白、义海，到则全，再到照旷这样一个影响深远的琴僧系统，相关内容在许健《琴史初编》中有详细分析。[①] 除此之外，司冰琳在《中国古代琴僧及其琴学贡献》《中国古代琴僧现象的文化解读》[②] 等文献中悉数记载了25位琴僧的古琴演奏理论、制琴法、琴歌创作、琴谱编撰等内容。

《白虎通义》曰：“琴者禁也，禁邪以正人心也。”[③]

《琴学正声·指法精义说》曰：“琴之为器，贯众乐之长，统大雅之尊，系政教之盛衰，关人心之邪正。”[④]

“禁”是传统古琴美学思想的一个重要命题，史籍中有很多关于这方面的记载，当下也有相关研究。“禁邪以正人心”是儒家所赋予古琴“经世致用”的重要功能，而这种功能与佛教修身、教化之功能具有高度的相通性与一致性，这是两者的重要契合点。因此，古琴之所以成为僧人首选并在唐宋凸显，既与儒家所传达的“禁邪以正人心”的教化功能紧密相关，也与士大夫参禅悟道的潮流紧密相

---

① 许健：《琴史初编》，北京：人民音乐出版社，1982年，第84—85页。

② 司冰琳：《中国古代琴僧及其琴学贡献》，中国艺术研究院2007届博士学位论文；司冰琳：《中国古代琴僧现象的文化解读》，《中国音乐学》2010年第4期，第15—19页。

③ ［汉］班固：《白虎通义》，文渊阁《四库全书》，第850—917页。

④ 文化部文学艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，北京：人民音乐出版社，1981年，第235页。

连，实为佛教与儒家思想相互影响的一个突出的表征。但是需要着重指出的是，“琴僧”群体是发生在唐代之后，唐宋之前少有记载。所以说，琴僧群体是特定时空特定条件下的产物。但在唐宋之后，僧尼奏乐显然已经逐渐被社会认同并成为常态。

北宋开宝七年（974），河南开封“繁塔”散乐雕砖中即已经有了僧人演奏笙、排箫、铙钹、法螺、鸡娄鼓、羯鼓、杖鼓、琵琶、筚篥、龙首笛、都昙鼓、拍板的形象；[①] 山东济南宋代舍利石棺外壁有4个僧人演奏唢呐、鼓、笙、云锣等送葬的情形。[②] 这些都说明在宋代已经出现了“应付僧”的现象，彰显出“僧尼伎乐供养与僧尼诵经、说法”合而为一的特征。

明朝僧尼奏乐不仅在史籍中有记载，在壁画中也有遗存，从山西五台山佛光寺文殊殿中的14身罗汉奏乐像、山西省繁峙县宝藏寺僧人演奏笙管笛放焰口、隰县小西天的和尚奏乐悬塑、金碧峰禅师的“华严四十二奏”等例子都足以说明，僧尼奏乐已为常态。器乐不仅作为供养的意义而存在，更融入佛事之中，成为诵经伴奏的一个有机组成部分。

从上面的文献记载分析，唐宋之后，僧人奏乐已为常态，“僧尼伎乐供养与僧尼音声佛事”合二为一见诸史籍与壁画，焰口佛事中则出现了“应付僧”的现象，这一历史性的演变与早期僧人非乐形成巨大的反差，主要还是由于社会整体环境的影响与佛教本身的需求所导致。

三、僧人伎乐供养与音声佛事的合一

在社会多重因素的相互作用下，僧尼破戒奏乐成为佛教音声发展历史上的重要里程碑，这一历史性的变革，表现在两个方面：第一，产生了经文、呗赞的伴奏音乐，其与佛教仪轨、经文绑定在一起，具有程序化、仪式化的牢固传承特征，不易流失。第二，伎乐供养的僧尼化，出现了僧尼自歌舞的供养形式。这一部分虽与经文无关，但也是法会仪式不可或缺的组成部分，并具有了“供品”的意义，实为

---

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1998年，第276—279页。

② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第259页。

俗人伎乐供养的僧尼化转型。可以说僧尼破戒奏乐加快了佛教音声对俗界音乐的接衍，原为僧尼不得观、不得做的伎乐供养最终还是演变成了僧尼行为，从而形成了僧尼伎乐供养与原来既有诵经、说法的合而为一。

山东济南宋代舍利石棺外壁4个僧人演奏唢呐、鼓、笙、云锣等送葬的情形，说明在宋代已经出现了“应付僧”的现象，彰显出伎乐供养的僧尼化与音声佛事的合一。[①] 元代以来，密宗不断发展，不仅器乐进入佛事活动，而且金刚驱魔舞也成为喇嘛的必修课，不空的《金刚顶瑜伽略述三十七尊心要》载：“结金刚舞印，广大仪轨，现大神通，妙舞庄严，以为佛事。微尘佛刹，供养恒沙，于三昧门出入无碍，此乃金刚舞菩萨妙用也。”[②] 由此可见，“金刚舞为佛事”已经写进经文教义之中，这种在本土文化基础之上架构形成的金刚舞，不仅在宫廷大兴，于民间亦盛。为此，元世祖忽必烈曾发出禁令——“提点教坊司申，闰八月廿五日，有八哥奉御、秃烈奉御传奉圣旨道与小李：今后不拣什么人，十六天魔休唱者，杂剧里休做者，休吹弹者，四天王休妆扮者，骷髅头休穿戴者，如有违犯，要罪过者”。[③]

从上述法令分析可以发现，金刚舞虽为佛事重要组成部分，但当其发展到超越国家许可的范围，必然遭禁。像这样的禁令，并非元代仅有。换言之，佛教音声的发展，必须沿着国家许可的轨道运行，否则必然会受到制约，元代如此，其他朝代亦是如此。但是从历史的长线分析，忽必烈的法令实施并不乐观。至明朝，“跳布扎”（跳步叱）依然在宫廷流行，宫廷内设有专门的“番经厂”，场内做佛事“跳布扎”已成为僧尼之传统：

> 习念西方梵呗经咒，宫中英华殿所供西番佛像，皆陈设近侍，司其灯烛香火，其隆德殿，钦安殿香火亦各有陈设，近侍者凡做好事，则悬设幡榜……万历时，每遇八月中旬，神庙万寿圣节，番经厂虽在英华殿做好事，然地方狭隘，须于隆德殿大门之内跳步叱，而执经诵念梵呗者十余人，妆韦陀像，合掌捧杵，向北立者一人，御马监等衙门牵活牛、黑犬围侍者十余人，而习学番经

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第259页。
② ［唐］不空译：《金刚顶瑜伽略述三十七尊心要》，《大正新修大藏经》（第18册），第291页。
③ 《元典章》，北京：中国书店出版社，1990年，第820—821页。

跳步叱者数十人，各戴方顶笠，穿五色大袖袍，身披缨络，一人在前吹大法螺，一人在后执大锣，余皆左持有柄圆鼓，右执弯搥，齐击之，缓急疏密，各有节奏，披五色方位鱼贯而进，视五方五色伞盖下诵经者以进退若舞焉，跳三四个时辰方毕。①

藏传佛教是佛教进入中土后形成的一个独特宗派，其中“跳布扎”实为佛事活动的有机组成部分，从当下来看更是如此。可见，金刚舞最终以顽强的生命力进入到了藏传佛教的仪式中，这不得不说是佛教与社会制度博弈的结果。至清代亦是如此，不仅金刚舞固化成为仪式传统，而且汉传佛教的民间佛事活动更是歌、乐、舞俱全。但这种样态不仅与佛教戒律相悖，而且也与国家法典相违，对于僧尼而言，只有诵经礼忏才是分内之事，吹拉弹打甚至“佛戏”显然都不能为之。《皇朝文献通考》：“民间丧祭之事，诵经礼忏，仍听自便外，其加以丝竹管弦、演唱佛戏之处，严行禁止，违者照违制例治罪。从之。”②

这是发生在雍正时期的事情，收效应该不是很好，因为在雍正十三年（1735），又有地方官府奏章要求禁止。《浙江布政使张若震奏请严禁佛戏以厚风俗折》载：

苏松常镇一带地方暨杭嘉湖绍等府，凡遇丧祭之事，则邀僧道追荐，或一二十众，或二三十众，鸣金伐鼓、笙管弦索，莫不具备。而此辈僧道，名为应副门，不事经忏，不茹素斋，身披艳服，手舞足蹈，更将释道传流法语任意割裂，编成歌曲，按板演唱，博人欢笑，以致丧祭之家无知妇女，缟衣素裙，群出争观，顿忘哀痛之念。迨至佛戏已毕，则又弹唱歌吹，以尽一日之长，由是无论贫富，转相效尤，以为非是不足以荣亲而礼教无闻，贫者甚有典衣鬻产而不惜；而若辈僧道以为非是不足以获利，遂群习佛戏之技而已失本来面目，名虽僧道，竟类梨园。从前江浙抚藩大吏曾经严禁，无如相习成风，官去法弛，仍难改易。臣思民间丧祭之事，延请僧道诵经礼忏仍应听其自便，若作丝竹繁

① ［明］刘若愚：《酌中志》卷一六，北京：北京古籍出版社，1994年，第617页。
② ［清］张廷玉等撰：《皇朝文献通考》卷一五八，台北：商务印书馆，1986年。

音之佛戏，非特攸关风化，抑且大坏释道源流，似应仰恳圣恩特降谕旨，严加通饬，如有违犯，各治以违制之罪，庶几缁流道脉不入歧途，而风教人心亦大有裨益矣。①

这是浙江布政使张若震在雍正十三年十一月二十七日的奏折中，向朝廷报告浙江地区民间丧祭大作佛事的情形。此奏折揭示出几个非常重要的信息：第一，民间的丧葬活动中，僧人鸣金伐鼓、笙管弦索、弹唱歌吹已为常态，可见僧人伎乐供养与佛事活动合二为一已为惯常。第二，江浙抚藩大吏曾经严禁，但屡禁不止。第三，无论贫富，转相效尤，佛事活动已积习难改，纵然国家反复禁止，但收效甚微。

《西河诗话》载："佛曲在隋唐有之，不始金元……今吴门佛寺，犹能作梵乐。每唱佛曲，以笙笛逐之，名清乐，即其遗意。"②

《兼济堂文集》载："虽经禁约，全不遵行，丧事之家，尽耗资财，以供焚毁，生不为善，死希冥福，斋僧念忏，婆娑跳神，不厌数四，创寺建塔，聚众号呼，皆以无益之事害有用之财。"③

名虽僧道，竟类梨园。僧人在佛事活动中奏乐、舞蹈甚至唱戏已经形成了伎乐供养与梵呗赞叹于一身的"新传统"。很显然，僧人诵经礼忏实为本分，吹拉弹打实为犯忌，其虽为常态，但名不正、言不顺，不仅与佛教戒律相违，也与国家制度相悖，因此，宋、元、明、清皆有相关的规范禁令，但是却收效甚微，屡禁不止。

四、伎乐供养变异之缘起与"俗曲佛用"之有实无名

从上面的分析可以看出，自唐宋之后，僧人破戒奏乐、伎乐供养渐趋僧尼化，这与早期阶段的形态产生巨大的反差，那么引发我们思考的是：在佛教戒律规制下，僧尼为何破戒奏乐？之后为什么又将器乐、歌舞引入佛教法事仪式中？佛教音

① 中国第一历史档案馆编：《雍正朝汉文朱批奏折汇编》（第30册），南京：江苏古籍出版社，1989年，第78页。
② ［清］毛奇龄：《西河诗话》，载《丛书集成续编》（第200册），台北：新文丰出版公司，1989年，第374页。
③ ［清］魏裔介：《兼济堂文集》卷一，北京：中华书局，2007年，第23页。

声为什么具有如此巨大的世俗性？究竟是什么原因导致“俗曲佛用”之传统？戒律为何名存实亡？是被迫调整，还是主动选择，抑或是存在着其他不得已而为之的政治因素？

项阳在《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》一文中指出：“佛教在西域诸国应该属政教合一、国家供养者。佛教传入中土，由于没有相应的国家供养制度作为保障，自汉至南北朝走的是一条独立的寺院经济的道路，这保证了供养的实施。北周灭佛，使得在以上两种情况下都不成为问题的供养与戒律之间的矛盾性得以凸显，在此背景之下，中土佛教不得不做出适应性调整，随着不空和尚翻译的《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》两部法事中所用经卷的引入，由僧侣所从事的音声法事中采用大量的世俗音调，逐渐取代了原本由寺属音声人所从事的音声供养，在法事中僧侣们呗赞和俗曲均有使用，从而实现了音声供养与音声法事的融合，最终形成音声佛事的新样态。”①

作者详细分析了佛教戒律下僧人奏乐的多种原因，为我们重新认知僧人奏乐提供了另外的辨别特征：第一，佛教外部的社会环境的突然变革；第二，佛教内部仪轨的发展以及适应性调整。从外因与内因两个层面探讨僧人破戒奏乐实为重要的突破口。而在中国佛教发展历史中，北周灭佛实际上仅是其中的一小部分内容，其后接二连三的灭佛才是导致僧人破戒奏乐自谋生路的根源，而瑜伽焰口佛事的兴起则为僧人开辟了新的服务趋向。

（一）“三武一宗”灭佛

从北魏到唐五代时期的后周，佛教经历了翻天覆地的大变革，先后经历了北魏太武帝、北周武帝、唐武宗、五代周世宗的灭佛行为，由生到死，而又起死复生。那么，“三武一宗”灭佛给中国佛教音声究竟带来了什么样的影响？四次灭佛行为时空跨度较大，但有一个共同的特征是迫使僧尼还俗、庙产或毁弃或充公，其最终目的就是为了抑制佛教发展直至完全灭亡。在寺院不复存在、寺院经济完全摧毁的情况下，“为僧作净”传统也是徒有虚名，一些专职的伎乐供养群体自然消失，原来由专门伎乐供养人做的事情由僧尼自为之显然是必然趋势。

① 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72页。

表 4："三武一宗"灭佛事件表

灭佛主导者	时　间	原　　因	导火索	灭佛内容及其结果
北魏太武帝拓跋焘灭佛	438—452	儒佛道斗争（崔浩儒家，寇谦之道家）	沙门与盖吴通谋	438 年下令 50 岁以下的沙门一律还俗； 444 年又下令禁止官民私养沙门； 445 年，下废佛诏，诸有佛图、形像及胡经，尽皆击破、焚毁；沙门无少长，悉坑之。①
北周武帝宇文邕	574—578	儒佛道斗争（道士张宾和卫元嵩，周武帝倡儒）	"黑衣膺王"谶语	"断佛、道二教，经像悉毁，罢沙门、道士，并令还俗。"② "数百年来官私所造一切佛塔扫地悉尽。融刮圣容，焚烧经典，八州寺庙出四十千，尽赐王公充为第宅，三方释子减三百万，皆复军民，还归编户。"③
唐武宗李炎灭佛	845—847	政治、经济等综合原因，佛道斗争，道士赵归真、刘玄静，宰相李德裕	佛道矛盾	天下所拆寺四千六百余所；还俗僧尼二十六万五百人，收充两税户；拆招提兰若四万余所；收膏腴上田数千万顷；收奴婢为两税户十五万人。④
周世宗柴荣灭佛	955	政治、经济等综合原因		敕天下寺院，非敕额者悉废之，禁私度僧尼。⑤ 悉毁天下铜佛像以铸钱。 世宗即位之明年，废天下佛寺三千三百三十六。⑥

"三武一宗"之所以灭佛，除了佛教实力壮大引发世俗政权忌惮的因素之外，儒释道的矛盾冲突也是重要原因。除了周世宗没有儒道人士的鼓动外，前三次灭佛几乎都起因于儒道之撺掇。自佛教进入中土，儒释道的斗争便从未停止，三者之间总是在此消彼长中生存发展，灭佛就是矛盾冲突到极点的突出表现。

从寺院毁坏量、僧尼还俗量分析，北周灭佛与唐武宗灭佛行为应该是最为严重的两次，但是如果从其影响与破坏力而言，应该首推唐武宗灭佛。因为北魏北周的两次灭佛基本上紧跟着佛教的复兴繁荣。拓跋焘灭佛之后文成帝与孝文帝宠佛，出现了北魏佛教的繁荣发展；北周武帝宇文邕灭佛之后，经过隋朝的休养生

① ［宋］志磐：《佛祖统纪》，《大正新修大藏经》（第 49 册），第 129 页。
② 《古今图书集成·神异典二氏部汇》，《卍新纂续藏经》（第 88 册），第 463 页。
③ ［隋］费长房：《历代三宝纪》，《大正新修大藏经》（第 49 册），第 22 页。
④ 《古今图书集成·释教部汇考》，《卍新纂续藏经》（第 77 册），第 1 页。
⑤ ［北宋］司马光：《资治通鉴》卷二九二，北京线装书局本，2007 年，第 2475 页。
⑥ 《古今图书集成·释教部汇考》，《卍新纂续藏经》（第 77 册），第 1 页。

息，佛教又迎来了唐朝时的鼎盛。但是自唐武宗灭佛之后，佛教自此就衰落下去，加之五代十国战乱，后周世宗禁佛，中国佛教真正地走向了衰微。宋朝之后，基本没有出现灭佛事件，但这也从另外一个层面上说明，佛教自此之后再也没有能够发展到与世俗政权抗衡的地步。

张箭在《三武一宗灭佛研究》一文中指出："唐武宗会昌禁佛所没收拆毁取缔的佛教寺庵，所强迫还俗的僧尼远没有北周毁佛时多。但北周是个只统一了北方的王朝，而唐朝是个全国性的统一王朝，所以会昌禁佛对佛教的打击最为沉重。使佛教在中国的发展，从兴盛转向衰微，从上升转为下降，并加速中国化、汉化……武宗禁佛还是世界性宗教佛教由兴盛到衰落的转折点。当时唐代中国已取代印度成为佛教发展和传播的最大中心，佛教神学理论在中国已发展到更为完善、系统的程度。朝、日、越等国的佛教均主要从中国传入，均受中国佛教的影响。所以武宗禁佛既是中国佛教也是世界佛教由盛转衰的转折点。"①

在"三武一宗"灭佛的影响下，僧尼还俗，寺院摧毁，戒律也就名存实亡，破戒亦是自然。另一方面，原来用于寺院的专门伎乐供养人亦随之而散，唐武宗灭佛"收奴婢为两税户十五万人"，其间肯定也包含着伎乐供养人在内。由此，音乐戒律因为灭佛而松弛，甚至名存实亡，还俗僧尼在寺院之外干起卖艺求生的行当实为必然。另有一部分僧尼在再度兴佛时又回归寺院，由于寺院经济不能维持专职伎乐供养人，也只能自歌舞进行供养。加之唐朝"瑜伽焰口经文"的引入，超度祈福渐趋兴盛，遂逐渐出现了佛教仪式中器乐的介入。

原来僧尼不得捉、不得做的奏乐行为，伴随灭佛到来却渐演变成了可接受的行为，这种新的传统在戒律与现实的博弈中渐趋发生、为世人所认同。唐朝是一个非常特殊的时期，佛教鼎盛，寺院经济发达，寺属音声人的专职伎乐供养是一个重要现象，敦煌文献中之所以还存在着如此之多的寺属音声人的文献，据项阳先生分析是由于没有受到内地唐武宗灭佛的影响而保存："唐代的情况之所以比较特殊，就在于某些区域由于没有受到北周灭佛的波及，寺院经济没有被打破，延续前朝；而大多数区域的寺院则在生存堪虞的状况下艰难转型，转型的结果就

① 张箭：《三武一宗灭佛研究》，四川大学2002届博士学位论文，第100—101页。

是适应生存，部分变通。”①

这种推理应该是合理的。因为在唐武宗灭佛的时候（845—847），敦煌正处于吐蕃族控制时期，直到唐宣宗继位，才是张议潮掌控的阶段。由此也说明，敦煌当时并未受到唐武宗灭佛的波及。而吐蕃本地朗达玛的灭佛极有可能对河西、陇右地区的破坏较小，加之敦煌僧人挖掘藏经洞进行保护也成为了文献保存的重要原因。据张箭的分析：“会昌禁佛是三武一宗灭佛中唯一的一次全国性统一王朝的禁佛。但统一之中有分裂，中央集权中有地方割据。当时，在藩镇半割据的河朔三镇和企图半割据的泽潞镇便不服从中央，不禁断佛教。”②

张箭的观点可以在日本僧圆仁《入唐求法巡礼行记》中找到佐证：

> 四年已来，天下州县准敕条流僧尼还俗已尽；又天下毁拆佛堂、兰若、寺舍已尽；又天下焚烧经像、僧服罄尽；又天下剥佛身上金已毕；天下打碎铜铁佛，称斤两收验讫；天下州县收纳寺家钱物、庄园，收家人、奴婢已讫。唯黄河以北，镇、幽、魏、潞等四节度，元来敬重佛法，不拆寺舍，不条流僧尼。佛法之事，一切不动之。频有敕使勘罚，云：“天子自来毁拆焚烧，即可然矣，臣等不能作此事也。”③

据此分析，在唐武宗李炎大举灭佛的时候，应该还有鞭长莫及的边关、割据之地没有波及，如是，我们才有可能在敦煌文献中看到寺属音声人的存在以及其他经典文献的保存。

“三武一宗”灭佛，还俗僧尼奏乐未尝不可，这也是一种求生的“为用”层面。而那些再次走进寺院的僧尼，囿于经济的拮据，也只能奏乐自为之，不会演奏音乐的也只能清唱，从而形成了“清唱”与“清唱兼器乐”的两大分流。时至今日，中国佛教音声依然是这两种形态的分流与变异。

---

① 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72—83页。

② 张箭：《三武一宗灭佛研究》，第99页。

③ 〔日〕释圆仁著，白化文、李鼎霞等校注：《入唐求法巡礼行记校注》，石家庄：花山文艺出版社，2007年，第420页。

（二）“为僧作净，免僧有过”传统的解构

“为僧作净，免僧有过”是印度佛教古已有之的传统，凡是佛教戒律规定不得做、不得捉的事情都有专门的俗人为之，从而产生了净人、使人的传统，当然其中也包括了伎乐供养人。进入中土，北魏昙曜发起的僧祇户、佛图户，南朝的白徒、养女，唐朝时期的寺属音声人都应隶属于这种专职净人群体。但是伴随“三武一宗”灭佛的到来，寺院经济崩溃，僧尼还俗，他们所依附的净人也就随之而散，为僧作净传统亦因之名存实亡，即使有个别的僧尼在下一轮的复佛中再次走进佛门，但是寺院经济依然不可能承担相应的开支，故净人传统渐趋解构，其中的伎乐供养人也就随之消失。但需要着重指出的是，禅宗的兴起也是导致净人传统解构的重要因素。

禅宗是中国化最为典型的宗派。中晚唐之后，当别的宗派在“三武一宗”法难中奄奄一息时，禅宗却成为汉传佛教的主流，究其主要原因，还是它所提倡的“农禅并重”的修行方式。虽然佛教徒之劳作在东晋即有记载，但定居丛林形成僧团，进行真正的农业耕作则应以四祖道信（580—651）和五祖弘忍（602—675）为始。至马祖建丛林形成禅宗别院而居，百丈建立丛林清规制度之后，“一日不作，一日不食”的禅宗传统渐趋建立起来。这种自食其力的农禅经济与当时国家大寺（官寺）“所有供给，并是国家供养……并配以净人”的供养经济形成寺院经济的两种模式。当法难来临，受国家供养的“官寺”必然引发寺院经济的坍塌，国家供给消失，净人、奴婢也随之消失。相比之下，“农禅并重”的禅宗始终以独立的自我经营为主，“极少、甚或不依附国家的资助或官僚的布施，加上远离城邑闹市，所以表现在教派风格上，往往游离于当前严酷的政治斗争之外”，[①] 从而在灭佛运动中依然能够异军突起，这也是农禅经济生命力旺盛的根本动因。伴随着百丈“一日不作，一日不食”的清规建构，新的“出坡”（普请）的劳动传统逐步形成，“为僧作净，免僧有过”的净人制度在禅宗中也逐渐失去了用武之地。

① 任继愈：《中国佛教史》，第290页。

吾行大乘法，岂宜以诸部阿笈摩为随行邪？或曰：《瑜伽论》《璎珞经》是大乘戒体，胡不依随乎？海曰：吾于大小乘中，博约折中，设规务归于善焉，乃创意不循律制，别立禅居。①

禅宗中“教外别传”“别立禅居”的个性特征本身就是对佛教戒律的挑战，由此而推，伎乐供养的寺属音声人至少是在禅宗中失去了重要市场，僧尼自为音乐也就可想而知，一些“世俗音乐”常常被脱口而出作为参禅话头。《景德传灯录》载：

洛京福先寺仁俭禅师，自嵩山罢问，放旷郊廛，谓之腾腾和尚。唐天册万岁中，天后诏入殿前，仰视天后，良久曰：“会么？”后曰：“不会。”师曰：“老僧持不语戒。”言讫而出。翌日进短歌一十九首，天后览而嘉之，厚加赐赉，师皆不受。又令写歌辞传布天下，其辞并敷演真理，以警时俗。唯《了元歌》一首盛行于世。

三乘十二分教为凡夫开演？不为凡夫开演？师曰：“不消一曲《杨柳枝》。”

安州大安山能和尚崇教大师，僧问：“师唱谁家曲？宗风嗣阿谁？”师曰：“打起南山鼓，唱起北山歌。”

僧问：“草童能歌舞，未审今时还有无？”师下座作舞曰：“沙弥会么？”曰：“不会。”师曰：“山僧蹋曲子也不会。”②

从以上史籍记载可以发现，禅僧能歌能舞已然不是稀罕事，专职的伎乐供养人在唐朝之后鲜见甚至消失，也与禅宗这种高度中国化不无关联。

（三）瑜伽焰口佛事的兴起

瑜伽焰口佛事的兴起与唐朝不空所译《救拔焰口饿鬼陀罗尼经》事件紧密相关，但是遗憾的是唐末此经就已失传，直到元代藏密传来汉地，才重新依照藏经中

① ［宋］释赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，第236页。

② ［宋］道原纂：《景德传灯录》，《大正新修大藏经》（第51册），第196页。

《瑜伽集要焰口施食仪》奉行。明代形成天机的《修习瑜伽集要施食坛仪》（又称《天机焰口》）与袾宏的《瑜伽集要施食仪轨》这两种版本，清朝德基依据袾宏的版本删辑形成《瑜伽焰口施食集要》（史称《华山焰口》），且与《天机焰口》成为清代最为流行的版本。

宋代之后，焰口佛事逐渐成为人们超度祈福的重要方式，且在民间渐趋流行。这种现象当然是上行下效的产物。至宋朝之后，中国佛教呈现出另外一种繁荣，除了文人士大夫宠佛之外，佛教已经真正地渗入到普通老百姓的心目中，在受众群体中得到自上而下的拓展与普及。“家家观世音，处处弥陀佛”，佛教信仰已深入人心，尤其是瑜伽焰口显然与民俗特别是丧葬仪式结为一体，不用者会遭到非议。俞文豹的《吹剑录外集》载：

> 东山所以决意不用（僧道），而室人交谪，群议沸腾，虽屹立不动，而负谤不少……江西尚理学，临川黄少卿荦卒，其子埒，欲不用僧道，亲族内外群起而排之。①

瑜伽焰口佛事已经成为民间丧葬仪式中的传统，成为老百姓慎终追远的约定俗成，不用则会群起而攻之，可见影响至深。

> 今京城用瑜伽法事，惟只从事鼓钹，震动惊撼，生人尚为头痛脑裂，况亡灵乎？至其诵念，则时复数语，仍以梵语演为歌调，如《降黄龙》等曲。至出殡之夕，则美少年、长指爪之僧，出弄花钹花鼓椎，专为悦妇人、掠财物之计，见者常恨不能挥碎其首。②

何为花鼓椎？《古杭杂记》：“佛事有所谓花鼓椎者，每举法乐，则一僧三四棒在手轮转抛弄。”③ 这显然是悦众讨取布施的重要方式，也是焰口佛事活动中器乐、

① ［宋］俞文豹：《吹剑录外集》，文渊阁《四库全书》，第865—499页。
② ［宋］俞文豹：《吹剑录外集》，文渊阁《四库全书》，第865—499页。
③ ［元］李东有：《古杭杂记》，胡朴安编：《俗语典》，上海：上海书店出版社，1983年，第105页。

佛戏存在的重要原因。从这个层面上分析，亦是佛教音声为用变异的另外一种表达。

其在官书正史中有记载，小说笔记亦有相关记述，如《金瓶梅》《红楼梦》《阅微草堂笔记》等都有相关描写。张伟丽在《清代“放焰口”民俗化特征及其成因——以〈阅微草堂笔记〉为中心》[①] 一文中指出：除了佛教节日放焰口之外，超度亡灵要放焰口，生了重病要放焰口，甚至搬家与求屋宅平安也要放焰口。可见，放焰口已不仅仅限于丧葬佛事活动，已经成为祈福禳灾的普适工具。恰是这种普遍的社会需求，使得瑜伽焰口佛事活动泛滥。为了获得更多的利益、吸引更多的瞩目，佛事活动中僧人吹歌、奏乐炫技愈演愈烈。如是，官府屡次明文禁止但却收效甚微。朱元璋或许是意识到禁止不如疏导有效，所以专门将天下的僧人划分成三种：禅僧、讲僧、教僧，规定只有教僧能够参与佛事活动（即“瑜伽教僧”），其他的僧人都不能为之，从而出现了中国第一批国家行政举措之下的专职化瑜伽教僧队伍，并且还出台了《申明佛教榜册》，制定佛事仪轨及其相应的佛事报酬细则，这些在后面的章节中会详细展开。

瑜伽教僧的出现是瑜伽焰口发展到一定阶段的产物，是佛教瑜伽焰口与国家制度博弈的结果。王尔敏先生指出：“佛教通深入民间之处，不在于劝人剃度，以及经典义理之讲求，其民间形成之强大势力，主要在于丧祭之超度，民户之放焰口，为人世繁复之佛事仪节。此种为亡人追祭之种种仪礼，佛教徒不能自行其礼，只有僧尼导引代劳，表现佛教世俗化之一面。”[②]

焰口佛事的流行显示出一个庞大的信仰市场，市场的存在彰显出供求之间的经济关系，从而促进了佛教音声与世俗音乐的缔结。正所谓“设乐以诱愚小，徘优以招远会”，其中已经涵盖了一个迎合“市场”的问题。这是我们所看到各种文献记载相关佛教法事仪式中僧尼奏乐、舞蹈的重要原因，而唐朝瑜伽焰口佛事的兴起实为根源。项阳指出：《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》这两部经卷对中土佛教更好地为社会服务提供了经典性的依据，也使得以往佛教界所认知的“音声”

---

① 张伟丽：《清代“放焰口”民俗化特征及其成因——以〈阅微草堂笔记〉为中心》，《怀化学院学报》2007 年第 10 期，第 403—413 页。

② 王尔敏：《明清时代庶民文化生活》，长沙：岳麓书社，2002 年，第 13 页。

概念无论在内涵和外延上都有一定的变化，如此才有后来由僧侣所实施的佛教仪轨中在一定程度上使用社会上的音乐形式和乐曲的行为。中土佛教中世俗音声加盟是不争的事实，由于寺院的独立性和具有一定的封闭性，所以各个时期进入寺院的俗曲俗调会与这些具有功能性、功利性的仪式仪轨依附并存，这也就是我们在当下还能够从五台山寺院中听到《望江南》《万年欢》，在拉卜楞寺听到《山坡羊》等乐曲的道理了。①

“三武一宗”灭佛、净人群体消失、瑜伽焰口佛事的兴起，是佛教音声发展历史上的转折性事件。这种来自王权与神权的双重生态环境的变更，致使佛教音声不得不做出主动的调整与变通，僧尼破戒奏乐、伎乐供养的僧尼化及其与音声佛事的合而为一并与世俗音乐的接轨应是“适者生存”的自我调整。囿于音乐戒律的规定，“俗曲佛用”仍为“犯忌”，属非法行为。但是，随着明朝的到来，在制度生态的变更中“俗曲佛用”彰显出其独特的合法性。

第三节　“俗曲佛用”之正名

纵观中国佛教音声的历史发展，不论是诵经、说法，还是伎乐供养，皆与世俗音乐有着千丝万缕的联系。

凌海成先生指出：“今天所能听到的那些古代流传下来的佛教音乐几乎全部从民间音乐、戏曲音乐中移植过来，就连近代高僧弘一法师创作的佛教歌曲也无一不是直接套用外国歌曲的旋律……这些被移植的佛教音乐除去用木鱼、钟、磬贴上的‘佛教标签’外，它的民间味、市俗味实在是太浓了。有一段时间我怀疑中国还有没有真正可以称为佛教音乐的音乐……我把一切为佛教所创作、为佛教所利用，于佛教有利，于修行有利的音乐都纳入佛教音乐范畴。这样，你所讲的‘一句佛号’以及新创作的佛教民族器乐曲都可以包容进来。这个标准只能放宽，因为如果不放宽，什么是佛教音乐就很难说了。”②

杨荫浏先生指出：“它不能独立创作出能够吸引人民的宗教音乐，不得不随时

① 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72—83页。
② 田青、凌海成：《佛教音乐对话》，第42—45页。

从人民的生活中去吸收现成的音乐而加以利用，因此，宗教音乐的发展经常受着广大人民美学观点的支配。”①

以上两位先生所言以及当下学者对中国佛教音声的中国化、华化、中土化的研究实质上都已经表明佛教音声与世俗音乐之间存在因缘关系的缔结。这种缔结在经过明朝之前的“自然状态”之后，逐渐进入了一个“行政规范”时期，朱元璋的瑜伽教僧培养制度以及朱棣的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布，使俗曲佛用渐趋合法化。皇权之下，“俗曲佛用”走进了一个名正言顺的时代。

一、专职瑜伽教僧的产生

洪武十五年（1382）五月以及洪武二十四年（1391）七月，明太祖朱元璋发布了两道重要诏令：

> 佛寺之设，历代分为三等，曰禅、曰讲、曰教。其禅不立文字，必见性者方是本宗；讲者务明诸经旨义；教者演佛利济之法，消一切现造之业，涤死者宿作之愆，以训世人。
>
> 禅者问以禅理，讲者问以讲诸经要义，瑜伽教僧试以瑜伽法事，果能精通，方给度牒。②

这两道诏令的颁布实施对中国佛教音声的发展具有深远的影响。因为它标志着中国第一批职业化“应付僧”——瑜伽教僧的产生。瑜伽教僧的专职化培训程序以及佛事的“劳务费”细则规定成为中国佛教史上的里程碑，这对瑜伽焰口佛事的仪式仪轨以及诵经赞呗的一致性传承都具有重要的奠基意义。

天下寺院类归三种，那么其所隶属的僧人亦相应被划分为禅僧、讲僧、教僧三种，这里的“教僧”就是专门实施瑜伽显密仪式的执行者，即专门用来服务世俗佛事的“应付僧”。实质上，在明代之前，瑜伽教僧的现象已经普遍存在，但是并没有一个专业化的命名，像这样由皇帝命名而产生的专业“瑜伽教僧”还是第一

---

① 杨荫浏：《如何对待我国的宗教音乐》，《文汇报》1961 年 5 月 10 日，第 3 版。

② ［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志》卷二，第 53 页。

次，这当然与朱元璋出身佛门紧密相关：

> 朕观释道二者，各有二徒……禅与全真，务以修身养性，独为自己而已；教与正一，专以超度，特为孝子慈亲之设，益人伦、厚风俗，其功大矣哉。①

在此，朱元璋特别强调凸显了瑜伽教僧与道教正一派专职“超度”的巨大功用。除此之外，作为一代帝王，管理佛教、规范混乱的佛教市场显然刻不容缓。为了培养、规范专职瑜伽教僧，洪武十五年，朱元璋令僧官在南京能仁寺开设专门的“应供道场”进行教习：

> 见除僧行果为左阐教，如锦为右觉义，前去能仁（寺）开设应供道场……凡京城内外大小应付寺院僧，许入能仁寺会住看经，作一切佛事。若不由此，另起名色，私作佛事者，就仰能仁寺官问罪。若远方云游，看经抄化，及百姓自愿用者，不拘是限。钦此。②

从后面的敕令看，这应该是在京都举行的一次实验性的教习，之后，责令推行全国：

> （癸亥洪武十六年）五月二十一日早朝，僧录司官于奉天门钦奉圣旨：即今瑜伽显密法事仪式，及诸真言密咒尽行考较稳当，可为一定成规，行于天下诸山寺院，永远遵守。为孝子顺孙慎终追远之道，人民州里之间祈禳伸请之用。恁僧录司行文书，与诸山住持并各处僧官知会，俱各差僧赴京，于内府关领法事仪式，回还习学。后三年，凡持瑜伽教僧赴京试验之时，若于今定成规仪式通者，方许为僧，若不省解，读念且生，须容周岁再试。若善于记诵，无度牒者，试后就当官给与，如不能者发为民。钦此。③

---

① ［明］朱元璋：《大明御制玄教斋教仪·序文》，《道藏》（第9册），三家本，第1页。
② ［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志》卷二，第53页。
③ ［明］幻轮编：《释鉴稽古略续集》，《大正新修大藏经》（第49册），第903页。

敕令对瑜伽显密法事仪式进行专业化的指导、教习、管理，“可为一定成规，行于天下诸山寺院，永远遵守”，成为度僧考试的重要内容。这对于瑜伽佛事仪轨、经文唱诵的统一无疑具有强大的推进作用。洪武二十四年七月又颁布《申明佛教榜册》，重新强调了瑜伽教僧对于世俗佛事的重要意义，然后详细规定了佛事中的“薪酬”分配：

> 瑜伽僧，既入佛刹已集成众，赴应世俗所酬之资，验日验僧。每一日每一僧，钱五百文。假若好事三日，一僧合得钱一千五百文；主磬、写疏、召请三执事，每僧各一千文，凡三日道场，每僧各五千文……道场诸品经咒布施则例：《华严经》一部，钱一万文；《般若经》一部，钱一万文；内外部真言，每部钱二千文；《涅盘经》一部，钱二千文；《梁武忏》一部，钱一千文；《莲经》一部，钱一千文；《孔雀经》一部，钱一千文；《大宝积经》，每部钱一万文；《水忏》一部，钱五百文；《楞严咒》一会，钱五百文。已上诸经布施钱，诵者三分得一，二分与众均分，云游暂遇者同例。若有好事者额外布施，或施主亲戚邻里朋友乘斋下衬者，不在此限。①

从瑜伽教僧的划分、专职化培养到对其进行法制规范、佛事薪酬的价目规定，实际提高了瑜伽教僧的政治地位、经济地位，无形中增加了这一职位的“诱惑力”。朱元璋认为其“益人伦、厚风俗，其功大矣哉”，可见洪武帝对它的重视程度亦非同一般。朱元璋对于教僧更是宠爱优渥，就连上朝也可以像其他官员一样具有穿靴的权利。《明太祖实录》卷二百一十九“洪武二十五年七月壬申”条载：

> 唯文武百官并同籍父兄、伯叔、弟侄、子婿及儒士、生员……瑜伽僧、正一道士、将军散骑、舍人带刀之人、正伍军并马军总小旗、教读大浩师生许穿靴。②

---

① ［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志》卷二，第61页。
② ［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志》卷二，第61页。

这一实用型且带有经济效益的职业显然是超过禅僧、讲僧的市场需求。既然是市场，必然存在着竞争，竞争之诸多手段中亦应涵盖着“音声技艺”之高低、多寡的比对。由此，“设乐以诱群小，俳优以召远会”的发展需求在这个时候肯定有了更大的比拼，自然也影响到对佛教音声丰富性营造的问题。实际上早在宋代，丧葬超度仪式中就出现了僧侣弄“花鼓椎赚取眼球”的文献记载：“至出殡之夕，则美少年、长指爪之僧，出弄花钹花鼓椎，专为悦妇人、掠财物之计，见者常恨不能挥碎其首。”①

至明朝，这一现象应该是屡见不鲜，否则，朱元璋也不会在建朝初期就制定了禁僧道条律：“初丧及出殡，俱不许扮戏唱词，名为伴丧，修斋设醮，鼓乐前导及设荤酣饮。违者，丧主亲宾僧道人等各治以罪。”②

这也从另一个侧面反映了当时超度佛事之盛，已到了屡禁不止的地步。朱元璋之所以在洪武十五年、洪武二十四年制定详细的瑜伽教僧的培养规章制度，实际上已经意识到了“禁止”不如“疏导”更有效。但是瑜伽教僧制度的出台，将原本自然状态下的“佛事”行为提升到职业化的经济行为，以资利养，当然会吸引更多僧俗加入到这一群体之中，其间也包括一些假和尚（善友）：

> 瑜伽之教，显密之法，非清净持守，字无讹谬，呼召之际，幽冥鬼趣，咸使闻知，即时而至，非垢秽之躯，世俗所持者。曩者，民间世俗多有仿僧瑜伽者，呼为善友。为佛法不清，显密不灵，为污浊之所污有若是。今后止许僧为之，敢有似前如此者，罪以游食。③

可见，瑜伽佛事市场可能是僧俗混杂，其间的假和尚也可能是披着僧衣的民间艺人，这样就更加促进了佛教音声的民间化以及“民间用乐”的佛教化，从而为佛教音声与世俗音乐之间的交流建立了更为广阔的平台。由是观之，明太祖朱元璋的这种行政化的规范，使活跃在明朝之前的瑜伽佛事僧人有了一个更为合法的生存

① ［宋］俞文豹：《吹剑录外集》，第865—499页。
② 《明代律例汇编》，台北：商务印书馆，1979年版，第610页。
③ ［明］幻轮编：《释鉴稽古略续集》，《大正新修大藏经》（第49册），第903页。

空间和名正言顺的谋生平台，其加大了佛教与世俗社会的接触面积，强调了佛教超度祈福的社会服务功能。尤其是伴随着官方政府的“印证支持”，“应付僧”与民众之间的关系越来越紧密。

二、《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施

永乐十五年（1417），继朱洪武之后，明成祖朱棣做了另一件在中国历史上史无前例的事情，那就是将世俗社会上流行的南北曲牌以及一些耳熟能详的少数民族曲调，共计三百多首曲牌，改编、创作并配上诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者的名称，形成4000多首礼佛歌曲，颁布全国寺院，这就是《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》。如果说，瑜伽教僧制度的颁布实施使得“应付僧”名正言顺，并促进了佛教音声与世俗音乐的交流，那么永乐皇帝《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施则将世俗音乐直接转变成为佛教音声，使“俗曲佛用”这一古老却又“违禁”之行为在世俗政权之下合法化、普及化。

《永乐北藏》第179—181册详细记载了《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》共五十一卷的内容，共利用世俗曲牌344种编创了4344首赞佛之歌，其中第1—18卷主要是“诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲”，共涉及南北曲牌342首；第19—51卷主要利用【四季莲华乐】【华严海会之曲】【频伽音】这三个曲牌编撰了大约两千多首《普法界之曲》与《弘利益之曲》。与此同时，还颁布了《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经》共计四十卷。其中第1—20卷是诸佛世尊如来菩萨尊者的各种名号，没有标明相应的曲牌；第20—40卷是运用各种曲牌演唱的经文。从前面序言分析，二者的落款都是永乐十五年，其中的关系更大程度上应该是曲与文的关系。这点可以从《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》序言中看出：“尝观诸佛世尊如来菩萨尊者千经万典，开导诱掖，作无量方便，劝人为善，幽明果报，明有征应。间取佛经所载诸佛世尊如来菩萨尊者名号，编成歌曲，欢喜赞讽。”① 详情见下表：

---

① ［明］朱棣：《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，第1卷·序。

表 5:《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》(《永乐北藏》卷本)统计表

卷　册	名称歌曲总数	共计总数	相关曲调总数（包含重复）	曲牌总数（剔除重复）	备　注
第 1—13 卷	佛名称歌曲 577 首 世尊名称歌曲 3 首 如来名称歌曲 573 首 菩萨名称歌曲 311 首 尊者名称歌曲 32 首	1496 首	297 首	北曲曲牌 225 个	
第 14—18 卷	佛名称歌曲 310 首 如来名称歌曲 188 首 菩萨名称歌曲 91 首 尊者名称歌曲 42 首	631 首	152 首	南曲曲牌 117 首	
第 19—28 卷	普法界之曲 232 首	232 首	1 首（【四季莲华乐】）	1 首	【四季莲华乐】可能是专门创作
第 29—45 卷	弘利益之曲 1794 首 广善缘之曲 8 首 利一切之曲 8 首 普尘刹之曲 8 首 朗混融之曲 8 首	1826 首	5 首（【四季莲华乐】【后庭花】【青歌儿】【调觉儿序】、尾声）		
第 46 卷	五供养 6 首	6 首	1 首（【华严海会之曲】）		【华严海会之曲】可能是专门创作
第 47 卷	无	无	无	无	
第 48 卷	普法界之曲 8 首 弘利益之曲 30 首	38 首	2 首（【四季莲华乐】【频伽音】）	1 首【频伽音】	
第 49 卷	普法界之曲 8 首 弘利益之曲 60 首	68 首	2 首		
第 50 卷	普法界之曲 8 首 弘利益之曲 3 首	11 首	2 首		
第 51 卷	普法界之曲 12 首 弘利益之曲 24 首	36 首	2 首		
合计	4344 首	4344 首	464 首	344 种	

（续表）

另：《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经》曲牌统计		
卷　册	相　关　内　容	涉及的相关曲牌
第1—20卷	各种佛世尊如来菩萨尊者神僧名号的罗列	无
第21卷	利用曲牌称颂圣号。 共计9首曲调，弘法门之曲、庆太平之曲、胜妙明具庄严之曲、胜妙明之曲、具庄严之曲、隆福祚之曲、庆太平之曲、弘法门之曲、普法界之曲	共计9首（普天乐、叨叨令、雁儿落带过得胜令、雁儿落、得胜令、上小楼、叨叨令、普天乐、四季莲华乐）
第22—40卷	称诵圣号，诵佛。 涉及的曲调有两种：弘利益之曲（即频伽音又名叫街声）、普法界之曲（即四季莲华乐）	共2首（频伽音、四季莲华乐）

从前序与后记中可以看出，两者编撰理应是在永乐十五至十八年间（1417—1420）完成。从其来源分析，《名称歌曲》是对《神僧名经》所提到的各位神僧的“圣号”进行赞颂，基本上表现为曲与文的关系，且不是简单的佛教歌词写作，而是与《神僧名经》《神僧传》《名称歌曲》集结成为一体的音声样态，其实质上已不是简单的礼佛供养，而是“汉呗”的大规模创作，融进僧众的日常功课中并颁行至全国寺院。实践证明，这种与经文绑定在一起的形式应该是最为牢固的传承方式，可以说这是永乐皇帝对于佛教音声创作的重要贡献。

从创编的方式来看，永乐的做法是将世俗曲牌、词牌换上佛教歌辞，且变曲牌名称为新的佛教歌曲名称，并注明是哪首曲牌创编而成。现举例如下：

1. 除爱浊之曲（即南吕一枝花）

皈命礼虚空德如来。娑伽罗安隐王如来。甘露华贤功德如来。智功德放光焰如来。仙圣如来。智安住如来。无边觉如来。

2. 不妄变之曲（即感皇恩二首）

敬礼皈依。百光如来。寂光明王如来。师子自在如来。雷音鸣如来。焰炽髻如来。云精进。两足尊。佛如来。

敬礼皈依。出生如来。大须弥留如来。无量幢意如来。栴檀灯如来。帝释得如来。持无碍。悉达多。佛如来。

3. 领圆悟之曲（即下山虎十首）

华光如来。胜摩如来。大灯明如来。水幢如来。南无雷震名王月灯如来。不死求那佛如来。无碍眼。佛如来。决了思惟佛如来。（和）善觉思。佛如来。福德庄严平等禅定如来。

大仙如来。宝形如来。揭婆耶如来。胜龙如来。南无宝焰幢王法形如来。促寐梨耶佛如来。欢喜德佛如来。最上名称佛如来。（和）福德形。佛如来。甘露名称降伏诸怨如来。

从以上的创编方式我们可以看出，它主要采用了“一曲多用”的方式进行曲牌的多套歌词的搭配，即所谓的分节歌的形式，在后面的第29—45卷中，竟然只用了一种曲牌【四季莲华乐】创编了1794首《弘利益之曲》（歌词不同），真正将“一曲多用”发挥到了极致。在其演唱中主要采用独唱与“和唱”相互结合的方式，且“和唱”形式贯穿始末，凸显了当时佛教念诵的重要特征。其实在敦煌文献中这种念诵方式也有大量记载，可见从唐朝时期，佛教唱念已不仅限于“独唱”之一种，而是出现了众人“和唱”的丰富变化。

但就《名称歌曲》《神僧名经》的曲牌进行比对，前者涉及344首曲牌，而后者则只用了9首曲牌且全见于《名称歌曲》。究其曲牌来源，主要有三种情况：第一种是当时流行的南北曲牌；第二种有可能是当时流行的少数民族地区的音乐，其名称主要为音译，比如【底里曼】【兀出千底里】【尔木儿塔哈】【纳木儿赛罕】【忽赛尼】【也都苦巴里迷失】等，袁静芳先生认为这些曲目是“元代北方流传的蒙古地方俗曲调名”；[①] 第三种有可能是专业创作，比如华严海会之曲等。但是总的来看，这些音乐绝大部分为世俗音乐。永乐皇帝将世俗曲调配上《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经》中的“圣号”，进行佛教的神圣化转变，可以说是中国佛教音声历史上“俗曲佛用”的最集中体现。他改变了以往“俗曲佛用”名不正、言不顺的既有现状，使“俗曲佛用”在王权的特殊创编下合法化、神圣化、普及化，这无疑为佛教应用世俗音乐颁发了“通行证”。[②] 如此之下，创作完成的《名称歌

① 袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003年，第15页。

② 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第16—24页。

曲》不是单独被颁布实施，而是与《神僧名经》捆绑在一起，以“经、曲”一体钦颁到全国寺院。

佛道弘深广大，超出三界，圆满十方，慈悲利济，普度群生，然其要在于使人为善去恶，积福修因以共成佛道。朕间尝取佛经所载‘诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名号’编为歌曲名经，俾人讽诵，欢喜赞叹，功德之大，不可涯涘。乃永乐十七年夏五月，遣人赍歌曲名经往五台山散施，以六月十五日至显通寺……

比遣人以诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲，及名经往大报恩寺散施，维时天宇澄朗，和气融溢……朕自即位以来……间取诸佛如来菩萨尊者名号着为名经歌曲遍布河沙刹土，广作方便，俾一切有情皆超佛域，尝遣人以是经往五台山及大报恩寺散施，天人赞叹，屡显祯应。近者，复以是经往淮安散施……

尝取佛经所载诸佛如来菩萨尊者名称著为经曲，颁布中外，期使人人受持讽诵，修因作善，咸跻仁寿之域。比者遣人往河南、陕西散施经曲……复以经曲于大善殿散施，维时天气澄明，风日融畅，卿云弥布，祥光焕发，天花降于太虚，飘飖婀娜，烨煜璀璨，充满流动，久而不收已而复遣人以经曲往交阯散施。”①

从以上文献记载可以看出，永乐皇帝是将《名称歌曲》与《神僧名经》同时颁布各地，其中明确提到的寺院有五台山显通寺、南京大报恩寺以及淮安、河南等地。但是从其他文献记载以及甘肃张掖的遗存来分析，《名称歌曲》在当时已不限于寺院流传，而是举国上下人人诵读。甚至不仅是中国，连当时朝鲜等地也广为传诵。

成祖将《名称歌曲》等颁赐给朝鲜、安南等国。据朝鲜史籍记载，当时朝鲜国王尊儒斥佛，但为免引起“上国”皇帝的不满，曾有下臣建议诵读《名称

① ［明］朱棣：《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，第48—51卷。

歌曲》："皇帝所赐名称歌曲、为善阴骘之类，速令西北面黄河道使臣往来之地聚会僧徒及着老人等常加读诵。又制歌诗称赞佛氏及皇帝崇信获报瑞应屡现之状，令上妓肄习。如有上国使臣，则沿道经历有诵经者，燕飨歌舞有诵德者，皇帝闻之，必喜我国能体圣心。"所以，朝鲜使臣称："臣见皇帝崇信释教，故中国臣庶无不诵读名称歌曲者，其间岂无儒臣不好异端者？但仰体帝意，不得不然。"①

在举国上下唱诵佛曲的形势下，与此有所抵触或消极不应者就成为"另类"而受到排斥。当时翰林院官王洪就是如此："帝颁佛曲于塞外，命洪为文，逡巡不应诏。为同列所排，不复进用。"②

"名称歌曲"的学习运动遍及全国甚至向藩国延伸，寺院的普及程度便可想而知了。那么，寺院是如何学会这些乐曲的呢？《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》有词无谱作何解释？项阳考证认为有三种方式："一是由永乐皇帝差遣的经曲散施者进行教习。二是这些曲牌已经在寺院中使用，只要看词就能够演唱。三是地方官府的乐籍中人，特别是为女乐者教习。"③

此说甚是。永乐皇帝对《名称歌曲》《神僧名经》非常重视，所以在赐予寺院的时候，应该也有专门的曲牌教授者。上述文献中"令上妓肄习"即是如此，究其来源也可能是"钦差"，也可能是指令地方官府中的乐工为之。再者，这些被散施的曲牌大部分是社会上的流行曲牌，之所以称谓曲牌还是因为其旋律的固定性而言，实为"一曲填多词"的形式。所以，曲牌作为一种固定的旋律在社会广泛流行的时候，寺院的僧人也有可能看词即能唱出，故无需相应的乐谱附载。继而，《名称歌曲》颁布之前，可能已经有一部分曲牌在寺院应用，故僧人也能较快地传习。值得关注的是，这些进入到寺院的曲牌是以"声乐"的形式进入，但从当下的活态传承分析，大部分的同名曲牌更多的是以器乐曲牌的形态传承。究其主要原因，应该是声乐曲牌器乐化的结果，即器乐化之后，既可以为原来的经文唱诵进行伴奏，也可以单独演奏，为用场域更为宽泛。如是改造，也彰显出"一曲多用"

① 吴晗：《朝鲜李朝实录中的中国史料·世宗庄宪大王实录》，第285页。
② ［清］张廷玉等：《明史》卷一七四，北京：中华书局，1974年，第7140页。
③ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第16—24页。

的创造性。项阳指出："永乐将世俗曲牌原有的歌词内容隐去，以既有曲调配上大德的名称编为歌曲赐予寺庙使用，昭示佛教可以名正言顺地接衍世俗音声。寺院在接衍这些曲牌之后还有进一步改造的使用过程。有了御赐的身份，无疑是给天下寺庙发放了使用俗乐音声的'通行证'，这为寺院在其后的发展中不断吸收世俗扫清了障碍。鉴于寺院礼佛、供养的功能性用乐方式，如此形成了世俗曲牌的礼乐化使用……所以我们说，中土佛教在适者生存的发展过程中做出一定的变通与调整是必须的，包括音声在内都是在不断吸纳的过程中改造以为用者。既然佛教在明代以下可以名正言顺地使用俗界音声，既然已经形成了这样的'传统'，那么在社会发展的今天，只要能够保持寺院为社会服务和寺院本身的用乐功能性，在既有风格固化的基础上将当今社会中的一些乐曲纳入寺院进行改造使用，也完全符合'传统'，这样既能够传承既有的传统，又能够有新的发展，中土佛教的音声便可以走持续发展的道路，关键在于不要在发展的道路上迷失。"①

历史总是多变的，当"俗曲佛用"名不正、言不顺地在朝代更替中曲折前行并迫切需要正名时，永乐皇帝"适时"颁发了一张"运用俗乐的通行证"，使得"俗曲佛用"合法化甚至是普及化。至此，从"佛教戒律—僧尼非乐—社会生态环境更替—供养群体消失—戒律松弛僧尼谋生奏乐—奏乐的非法性—瑜伽教僧合法化—明成祖御制佛曲—俗曲佛用的合法化、普及化—僧人奏乐成为常态—世俗音乐大量存在—寺院成为传统音乐的封存地"这样一条历史长线中进行梳理，我们看到了佛教音声"由禁乐"到"用乐"博弈的演化过程。原来非法的现在变成合法的，原来禁止的现在也开始解禁，实际上这也就是佛教音声的"为用"法则，制度总是在为用中检验其可操作性，佛教音声与音乐戒律之间的博弈恰是如此。"俗曲佛用"成为了佛教音声的传统，时至今日，这种传统依然在延续，寺院已经成为了中国传统音乐保存的特殊地点，传统音乐也彰显出其独有的"释俗交响"的特质。

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第16—24页。

第四节 佛教音声与乐籍体系的关联

“俗曲佛用”彰显出佛教音声对社会主流音乐的对接，从“改梵为秦”、运用“此土宫商”解决曲与文矛盾开始，实际上已经拉开了与中国主流音乐创作对接的序幕。以曹植、文宣王萧子良、梁武帝萧衍为代表的“创作派”，以永乐皇帝为代表的“拿来主义者”，在佛教音声形成的历史进程中成为与社会主流音乐创承体系发生关联的重要标志性人物。我们可以从多个层面、多种可能详尽地回答佛教音声并没有自己独立的创作体系，而是与世俗主流音乐创承体系不断接通，如下图：

梵呗偈颂—改梵为秦、此土宫商—专门创作或直接拿来

唱导、俗讲、宣卷—郑卫之声变体而作—直接拿来或专门创作 } 语言及其主流音乐创承体系（乐籍体系）

伎乐供养—俗人俗乐—演变成僧尼艺术—直接拿来或专门创作

图 4：佛教音声与世俗音乐的创承连接

从上面的分析可以看出，佛教音声虽然有着自己相对独立的发展体系，有着独特的风格韵味，但究其形成过程，还是与世俗音乐有着非常紧密的关系。当“俗曲佛用”成为传统的时候，实际上已经彰显出了佛教音声对主流音乐的接衍，而社会主流音乐的创承自北魏到清雍正年间实际上主要由乐籍中人来完成。[①] 由此，佛教音声也就与乐籍中人发生了间接的关联。换言之，世俗社会的主流音乐是由乐籍体系下的专职乐工来完成的，这些音乐一旦经过各种渠道被寺院拿来为用之后，也就产生了佛教音声与乐籍体系千丝万缕的缔结。

从另一个层面上分析，乐籍体系下的专职乐工有一部分是被作为伎乐供养人赐给了寺院并成为长期的供养群体，文献中可查到的最早源头始于南北朝时期：《广清凉传》中就已有明帝赐给惠云禅师音乐一部、工技百人的记载；《洛阳伽蓝记》所言“丝竹杂技皆由旨给”；南朝宋明帝敕赐寺主僧瑾法伎一部。到唐朝时期国家大寺比如长安西明寺、慈恩寺每年都送与音乐人，尤其是敦煌文献的发掘更佐证了这一历史群体的大量存在，这在前面的章节中已进行了详细的分析。

---

① 项阳：《山西乐户研究》，2001 年。

可以说，这一部分敕赐专职乐工是寺院与乐籍体系发生最直接对接的实施者，他们既是将世俗音乐传入寺院的重要群体，也是寺院自己培养供养人的专业师资力量。唐朝美名流传的段善本实为宫廷乐师出身，宋朝琴僧群体的始祖即为宫廷琴待诏。实际上，作为一种专业性特别强的音乐技术技巧，其最初的源头必定是“专职乐工”。因此，不论是寺院培养的专职供养群体，还是其后僧人自己供养，实际都与他们存在着直接或间接的关联。

寺院里的伎乐供养人与世俗社会从事音乐的专职乐工实际上都是一个体系下的产物，都属贱民专业群体，只不过是分工不同而已。换言之，不论是国家、地方官府、军旅还是寺院都有了上下相通的一致性、连续性与贯通性。项阳指出：“唐代的专业乐人总称音声人，这是指在社会各个层面上服务的专业乐人。寺庙中的奏乐群体身份与之相同，差异性在于寺属音声专门从事佛教的音声供养，而其他音声人主要面向社会‘俗界’。音声人群体在唐、五代时期敦煌寺庙中还有存在，他们属于当地僧司所辖佛图户中的一类人，依附于寺庙的音声人等同于乐户的身份。敦煌归义军和地方州府中也有这一群体，体现出社会与寺庙的群体同一性……音声人一词虽然晚出，是唐代专业乐人的总称，但综合文献表明，以上种种称谓的确是同一层次概念在不同层面和时期的不同表述。”①

文献记载分析，佛图户在北周灭佛之后就被废除，但是以僧祇户、佛图户为代表的寺户制度却相延下来，成为唐朝寺户制度的源头，寺户中有音乐天赋者极有可能就被培养成为了专职伎乐供养人：“寺足净人无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞，每至节日，设乐像前，四远问观，以为欣庆。故家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。”②

音声人作为唐朝乐工的一个总称，应该也涵盖寺院音声人。由此，寺属音声人与世俗社会的音声人也就统一到了一个共同的平台——乐籍体系。乐籍体系下中国传统音乐的一致性传承已经在国家、地方官府、军旅中得到深入展开的时候，寺院的音声是否也存在着这种一致性的特征？通过以上分析不难看出，这种一致性是存在的。其不仅是在佛教内部，而且还跨越世俗与宗教，跨越礼乐与俗乐，同国家典

---

① 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，第72—83页。

② ［唐］道宣：《续高僧传》，《大正新修大藏经》（第50册），第425页。

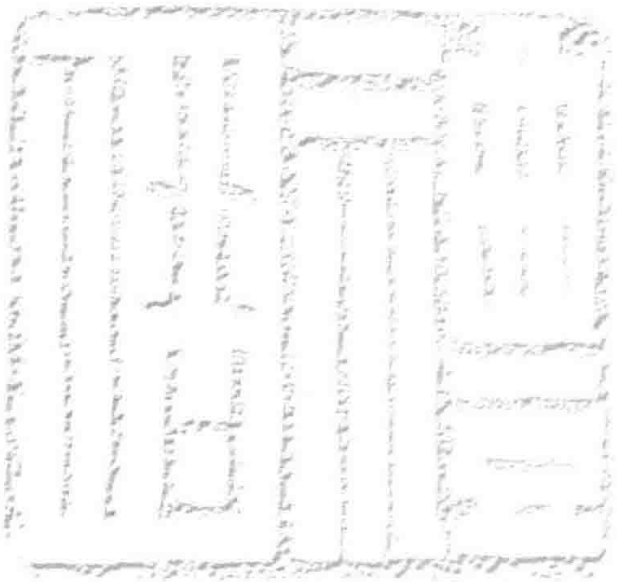
礼、民间礼俗、道教用乐等发生重要的关联。究其关联的主要原因，还是佛教对世俗音乐接衍、俗曲佛用传统的形成，尤其是永乐皇帝《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施。

时至今日，我们可以在各省卷《民族民间器乐曲集成》的“佛教音乐”类别中看到大量的世俗曲牌，在五台山、智化寺、大相国寺等寺院中看到众多与国家典礼用乐同名曲牌的活态传承，正所谓“官乐佛存”也。[①] 佛教音声与乐籍体系的关联是一种真实的客观存在。

① 见后面结语部分的分析论证。

下 篇

五台山佛教音声为用
之微观透视



下篇主要是对五台山的活态样本进行实证研究，主要聚焦于四个问题：第一，中国佛教音声整体视域下五台山佛教音声的发展流变。第二，五台山佛教“转读、歌赞、仪式专曲、器乐供养曲”的“四层类分”。第三，五台山佛教不同宗派的仪式音声为用。第四，五台山佛教音声与明清国家典礼用乐、山西民间礼俗仪式用乐、山西道教音声的比较分析。

结论：五台山佛教音声是中土佛教音声发展流变的缩影。说法仪式已经逐渐淡出了人们的视野，但其“转读、歌赞、仪式专曲、器乐供养曲”所形成的“核心、内层、中层、外围”的为用层级，不仅彰显出佛教音声体系的历时流变及其与世俗音乐的远近亲疏，而且亦体现出佛教音声在常规功课与佛教节日、法会中的不同为用过程。五台山佛教音声与明清国家典礼用乐、山西民间俗仪式用乐、山西道教音声的相通相异是佛教音声与社会多种功能用乐关系的真实写照。究其主要原因，既与自然传播有关，也与制度传播尤其与国家主导力量下所引发的“一曲多用”紧密关联。

第三章　五台山佛教音声的“释俗交响”

五台山佛教音声既是中国佛教音声的重要组成部分，也是中国佛教音声发展过程中最典型、最完整的代表。从唐朝被确立为文殊圣域之后，这里逐渐形成青黄并济、汉藏并存、南北派兼容的发展格局，独特的政治诉求使其一度成为佛教文化的重心与伎乐供养之地。其丰厚的音声文化遗存，彰显出与世俗音乐的对接交流，展现出对藏传佛教音声的重要影响。五台山佛教音声发展的连续性、完整性及其丰富内涵在中国佛教音声中具有典型意义，不论是作为区域文化的个性特征还是作为中国佛教音声的共性特点，都彰显出“释俗交响”的明显特质。

第一节　五台山佛教音声的形成与发展

据现有文献记载分析，五台山的佛教发展经历了五个辉煌的时期——北魏、唐朝、元朝、明朝、清朝。由此，五台山佛教音声也同样出现了几个重要的转折点：北魏是五台山寺院大规模建立、佛教兴盛的第一个阶段，出现了国家敕赐的专职寺院伎乐供养人；唐朝确立了五台山在全国佛教界的引领地位，且有专门的寺属音声人，佛教音声远播海内外，尤其是五会念佛法、《五台山赞》《大唐五台曲子寄在苏莫遮》等，成为诵经、呗赞、供养音乐的典型；元明清时期是藏传佛教萨迦派、格鲁派次第引入且繁荣发展的重要时期，藏传佛教音声逐渐进入五台山。明朝可以说是五台山佛教音声发展的分水岭，《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布实施、金碧峰禅师创制梵音四十二奏、“应付僧”演奏笙管笛“放焰口”的情状现诸文献；发展至清朝，瑜伽焰口、水路法会、禅门日诵等音声佛事开始得到定型，时令曲调不断融进佛教音声之中，罗睺寺《宫商□□□》、南山寺《禅门五音歌曲》、

佛光寺《五台山庙堂音乐吹奏曲》抄谱中大量“俗乐”遗存，彰显出“俗曲佛用”的经久积淀，释俗交响凝为一体，成为了佛教仪式的重要组成部分。

一、北朝时期

佛教传入五台山的最早时间虽有争议，但后赵时期佛法流布、北魏时期寺庙大批建立、僧人众多应该是确定无疑的。至北齐，“深弘像教，宇内塔寺将四十千。此中伽蓝，数过二百。又割八州之税，以供山众衣药之资焉”①。

此中伽蓝数过二百，佛教之盛状可想而知，“割八州之税”供养僧侣，可见，五台山当时应属国家供养的官寺之列。如果说云冈石窟是北朝佛教发展的里程碑，那么五台山则是北朝佛教发展史上的另外一个高峰。此时，转读、呗赞甚至是讲经说法都应该已成定规，对于一些重要的寺院或高僧大德，朝廷往往赐予专门伎乐供养之人。

《古清凉传》载：“至大孚图寺，寺本元魏文帝所立……其二堂之下，不容凡止。昔有僧，于东堂夜宿，端坐诵经……昔高齐王时，大孚寺僧祥云……至数里见宫殿园林，并饰以朱碧，云乃居之诵经，其声流亮，响满宫室。”②

《广清凉传》载：“朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻，明帝礼重，诏请为此寺尚座。音乐一部，工技百人，箫笛箜篌，琵琶筝瑟。吹螺振鼓，百戏喧阗。舞袖云飞，歌乐尘起。随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙曲，同维卫佛国。往飞金刚窟内，今出灵鹫寺中。所奏声合苦空，闻者断恶修善。”③

“端坐诵经……其声流亮”，可见诵经以为常态。“音乐一部，工技百人，随时供养，系日穷年”是迄今为止五台山寺院有关伎乐供养的最早记载，表明国家敕赐乐工已然进入寺院。从中国佛教发展的整体环境分析，唐朝僧人奏乐虽见诸文献，但就五台山而言，明朝之前未见有关僧人奏乐供养的记载。如果寺院确实需要音乐供养，那么这些音乐供养人都来源于哪里？

在前面的章节中我们已经进行了详细的分析，早期阶段，寺院伎乐供养主要来

---

① ［唐］释慧祥著，陈扬炯、冯巧英校注：《古清凉传》，太原：山西人民出版社，1989年，第14页。
② ［唐］释慧祥著，陈扬炯、冯巧英校注：《古清凉传》，第16页。
③ ［宋］释延一：《广清凉传》，《大正新修大藏经》（第51册），第1101页。

源于国家赐予乐工以及寺属音声人。专职乐工，或者是作为法会的临时供养，或者是被赐予寺院作为专职的供养群体进行常年供养，上述明帝赐予惠云禅师乐人即为突出一例。寺属音声人虽在唐朝才见诸文献，但其源头与南北朝时期寺院的依附人口比如白徒、养女、僧祇户、佛图户紧密相关。项阳指出："寺属音声人从南北朝时期就应该存在，这就是佛图户、寺户、白徒、养女中的一部分人为寺院进行音声供养所做的事情。虽然当时没有音声人这个称谓，但不等于没有这个群体和相应的音声供养行为。"①

上述所指的白徒、养女实为南朝寺院依附人口的特殊称谓，而佛图户与僧祇户则是北朝所有，《南史》与《魏书》中都有相关的记载：

《南史》载："僧尼十余万，资产丰沃。所在郡县，不可胜言。道人又有白徒，尼则皆畜养女，皆不贯人籍，天下户口几亡其半。"②

《魏书》载："昙曜奏平齐户及诸民有能岁输谷六十斛入僧曹者即为僧祇户，粟为僧祇粟，至于俭岁赈给饥民，又请民犯重罪及官奴以为佛图户，以供诸寺扫洒，岁兼营田、输粟。高宗并许之。于是僧祇户、粟及寺户遍于州镇矣。"③

"僧祇户、粟及寺户遍于州镇矣"，这种以国家制度颁布实施的寺户制度应该遍及诸州县，无有遗漏，作为北魏的腹地五台山，紧临北魏都城平城，更应该覆盖其中。用一些罪奴代僧人扫洒，岁兼营田、输粟，甚至是音乐演奏，不仅"为僧作净，免僧有过"，而且也有为佛图户"赎罪"之意。唐朝"寺属音声人"作为一种特殊的寺户，应该是南北朝寺户的延续发展。换言之，南北朝时期寺院已经出现了专职的伎乐供养群体，不管这种"音声人"是国家乐工的转化，还是寺院自己所培养，都说明寺院的确存在着这样一个非僧非尼的伎乐供养群体。

五台山作为北朝大力发展的佛教圣地，必定是佛图户与僧祇户制度覆盖的重要区域，上述文献中明帝将乐工作为礼佛供养的专职人员赐予寺院足可以证明五台山在当时的重要地位。这种进入寺院的专职乐工为寺院培养自己的寺属音声人奠定了重要基础。尤其是伴随着寺院经济的发展、财力物力的大量累积，无形中"寺属

① 项阳：《北周灭佛"后遗症"——再论音声供养与音声法事的合一》，第80页。
② ［唐］李延寿：《南史》，上海：上海古籍出版社，1995年，第2857页。
③ ［北齐］魏收：《魏书·释老志》，第3037页。

音声人”也得到了增长。

至北周，“周武灭法，释典凌迟，芳徽盛轨，湮沦殆尽，自非神明支持，罕有仆存者也”[①]。“三方释子减三百万，皆复军民，还归编户”。[②] 五台山亦不例外，寺院被毁，僧众还俗，五台山“罕有仆存者”。“一些虔诚的僧人或混迹民间，或逃匿山林，有一部分僧人渡江逃到南方陈朝”。[③] 还俗僧人及其原来的寺院伎乐供养人转投民间谋生或者向南朝流动，造成了南北交流以及佛教在民间的发展，当然亦不排除有相当多的僧人为了谋生而破戒奏乐的可能。

二、隋唐时期

隋代，五台山在北周灭佛的废墟之上重新恢复起来。开皇元年（581），文帝下诏五顶“各置寺一所，设文殊像，各度僧三人，令事焚修”。“十三年十二月，遣使至清凉山设斋”。[④] 五方文殊由此产生。

至唐朝，五台山受到唐朝帝王的礼遇与优待，迎来了新的繁荣发展。其作为龙兴之地，成为“国山”，寺庙林立、僧人万余，不论是李渊、李世民，还是武则天，都以不同的方式表达了对五台山的尊崇。《华严钞》有云：“大唐，始太宗，至德宗，凡九帝，莫不倾仰灵山，留神圣境。御札天衣，每光五顶，中使香药，不断岁时，至于百辟归崇，殊邦赍供，不可悉记矣。”[⑤]

唐太宗认为：“五台山者，文殊閟宅，万圣幽栖，境系太原，实我祖宗植德之所，尤当建寺度僧，切宜祗畏。”是年建寺十所，度僧百数。[⑥]

贞观二年（628），下诏，五台山等名山圣刹修斋七日。“则天武后长安二年，后神游五顶，是岁敕并州刺史重建清凉寺。三年，敕感法师，率百余僧诣山斋会，缁素千人咸见五云佛手、天仙白鹿现于空冥杳霭之间。州牧奏闻，天后大悦，封感公昌平开国公，食邑一千户，住清凉寺。三年，敕琢玉文殊像，遣大夫魏元忠送诣清

---

① ［唐］释慧祥著，陈扬炯、冯巧英校注：《古清凉传》，第 14 页。
② ［隋］费长房：《历代三宝纪》，《大正新修大藏经》（第 49 册），第 22 页。
③ 任继愈：《中国佛教史》第三卷，第 74 页。
④ ［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，台北：明文书局，1933 年，第 207 页。
⑤ ［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第 209—210 页。
⑥ ［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第 208 页。

凉寺。”①

代宗令全国寺院都置文殊院，供奉文殊菩萨，文殊信仰盛行全国。宪宗又封五台山清凉国师澄观为僧统，统领天下佛教，遂使五台山成了中国佛教“首府”，在全国佛教界取得了统治地位，成为世人仰慕的佛教圣地。高僧大德朝拜、驻锡五台山，宗派林立，开启了五台山佛教音声发展的新时代。不空法师与瑜伽焰口佛事、法照法师与五会念佛仪轨、圆仁所见的竹林寺音声供养人、敦煌所存“五台山赞与五台山曲子”都说明当时的五台山已经成为佛教音声发展的重镇，并在某种程度上具有引领意义。

唐朝的五台山佛教已经是显密并存的结构，不空及其弟子含光等人主持建造的金阁寺催进了密宗传播的速度。《请舍衣钵助僧道环修金阁寺制书》说：“五台灵山寺额有五：清凉、华严、佛光、玉花四寺先成，独唯金阁一所未就。既是圣迹，谁不具瞻？不空愿舍衣钵，随助道环建立盛事。”②

唐大历五年（770），金阁寺终建成，作为瑜伽密教的传播者与联合者，不空第一次将密教与文殊信仰缔结，对五台山瑜伽焰口佛事的兴起与发展起到了奠基作用。虽然其后瑜伽焰口施食仪曾一度失传，但是随着元朝藏密的传入，瑜伽焰口仪式又再度传承发展。八思巴及其弟子相继驻锡五台山传教，密教再次传播，瑜伽焰口延续发展。至明朝，太祖朱元璋实施瑜伽教僧的培养制度，形成了专门从事焰口仪式的瑜伽教僧。可见，从历史发展的长线脉络中分析，唐朝不空对五台山密教的发展，对瑜伽焰口佛事的弘扬实开先河。这种具有超度祭祈的普适性仪式建构了为普通大众服务的平台，拓展了佛教的实用功能，从而也为佛教音声吸收更多的世俗音乐、更好地招揽民众开拓了广阔的信仰市场。直至现在，放焰口还是五台山最为普及的佛事。

就在金阁寺建设完成的同一年，净土宗四祖法照法师也从南岳衡山来到了五台山，先到华严寺，后建竹林寺，将其所创的五会念佛法在五台山发扬光大并传播开来，五会念佛不仅在并州、长安，就连遥远的敦煌都甚为流行，并日渐成为当时全

① ［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第 209 页。

② ［唐］圆照集：《代宗朝赠司空大辩正广智三藏和上表制集》，《大正新修大藏经》（第 52 册），第 826 页。

国最为流行的唱诵方式。从历史记载分析，此种念佛方法应该是一种有别于魏晋时期而趣味无穷的新的呗赞方式。《净土五会念佛略法事仪赞》载：

> 问曰：五会念佛出在何文？答曰：《大无量寿经》……清风时，发出五会音声，微妙宫商自然相和，皆悉念佛、念法、念僧，其闻音者得深法忍，住不退转，至成佛道。又释五会念佛，五者会是数，会者集会，彼五种音声从缓至急，唯念佛法僧，更无杂念。……第一会，平声缓念南无阿弥陀佛；第二会，平上声缓念南无阿弥陀佛；第三会，非缓非急念南无阿弥陀佛；第四会，渐急念南无阿弥陀佛；第五会，四字转急念阿弥陀佛。①

值得关注的是，五会念佛不仅是作为一种方法而存在，而且形成了专门的唱诵“法事仪赞”，在繁琐的仪式过程中穿插了很多“赞子”：

> 唯五会妙音，一坐独作不得声，若准一坐。启经法事，即广略看时。其诸赞依次诵之。《散华乐》为首，其《散华乐》一坐一句，诸《宝鸟》《相好》《维摩》《五会》《大小般若》《般舟》《涅槃》等赞，一坐两句为声打磬。《净土乐》《六根赞》《西方乐》《出家乐》《礼赞》等，并四句为准。《道场乐》一句而已，从弥陀、观、维经已后诸赞，皆须第三会念佛和之。诵诸赞了欲散，即诵《道场乐》，音即高声，须第三会念阿弥陀佛三百余声，最后唱《西方礼赞》、天台智者回向、发愿文取散。②

按照文献记载分析，《净土五会念佛略法事仪赞》共包含53首歌赞，如此之多的歌赞需要大量的曲调，那么这些曲调来自哪里呢？按常理分析，这些曲调要么是专门创作，要么是借用“世俗曲调”变体而作。值得关注的是，这些曲调的歌唱并不仅限于僧人，而是僧俗两众，且择取“好声”者进行“唱和”：

---

① ［唐］法照述：《净土五会念佛略法事仪赞》，《大正新修大藏经》（第47册），第474页。
② ［唐］法照述：《净土五会念佛略法事仪赞》，《大正新修大藏经》（第47册），第474页。

凡作法事，人若道若俗，多即六七人，少即三五人，拣取好声解者，总须威仪齐整，端坐合掌，专心观佛，齐声齐和，切不得笑、左右顾视，起真实悲济之心，勿为名利。众诠一人为座主，稽请庄严经赞法事，须知次第，一人副座，知香火、打磬，同声唱赞，专知捡校。先须焚香，声磬召请圣众。①

这种僧俗皆能为之的念佛法门在五台山兴盛之后，迅速传到并州、长安，并在宫中流行起来。《佛祖统纪》载："果三年也（当大历七年也）师于并州行五会教化人念佛，代宗（一说德宗）于长安宫中常闻东北方有念佛声，遣使寻之，至于太原，果见师劝化之盛，遂迎入禁中，教宫人念佛，亦及五会。"②

上行下效，在经过京师的流行传播之后，五会念佛法远播敦煌甚至是日本，至今日本还存有《净土五会念佛略法事仪赞》③。据张先堂先生的研究，在敦煌写本中，五会念佛主要集中在 P. 2066 与 P. 2250、P. 2963 中："有关净土五会念佛法门的敦煌写本总共有 64 个卷本。……（其中）净土五会念佛仪轨的写本有 7 个……还有 14 个专门抄写五会念佛赞文的专卷；43 个夹杂抄写五会念佛赞文的散卷……这些众多的分属于不同寺庙的，由不同的僧俗人等抄写、使用的写本，显露出净土五会念佛法门曾在敦煌地区十分流行的历史痕迹。"④

既然五会念佛在偏远的敦煌如此流行，那么当然亦可推知在内地也非常盛行。作为魏晋之后一种全新的呗赞系统，五会念佛体现了释、俗同修的唱诵方式。而敦煌文献中的《五台山赞》也与五会念佛中的赞文一样，将其用在道场中，体现人们对五台山的崇拜。"道场乞请暂时间，至心听赞五台山。"赞文开头的两句揭示了《五台山赞》在道场中的为用，其演唱与五会念佛基本一致，体现出"独"与"和"的交替形式。而《大唐五台山曲子寄在苏幕遮》（P. 3360 号）与上述的"赞子"的演唱可能就大不一样。据罗振玉、任二北、杜斗成、王小盾等专家考证，《大唐五台山曲子寄在苏幕遮》应是一首大曲。

王小盾在《五台山与唐代佛教音乐》一文中指出："《苏莫遮》原出高昌、康

① ［唐］法照述：《净土五会念佛略法事仪赞》，《大正新修大藏经》（第 47 册），第 474 页。
② ［南宋］志磐：《佛祖统纪》，《大正新修大藏经》（第 49 册），第 264 页。
③ ［唐］法照述：《净土五会念佛略法事仪赞》，《大正新修大藏经》（第 47 册），第 474 页。
④ 张先堂：《晚唐至宋初净土五会念佛法门在敦煌的流传》，《敦煌研究》1998 年第 1 期，第 56 页。

国泼水乞寒之戏，因舞蹈者着‘苏莫遮’帽得名。北周宣帝时传入，盛于初唐。天宝十三载，金风调《苏莫遮》改名为《感皇恩》，太簇宫调《苏莫遮》改名为《万宇清》，宋教坊乐龟兹部犹有其遗。日本所传《苏莫遮》含序二迭、破四迭，序曲用大鼓依乐词击奏，破曲有舞，舞出入时用古乐乱声。此上六首《苏莫遮》辞，未标第号的一首为介绍性歌辞，标第号的五首为表演性歌舞辞，大抵属序曲辞。《大唐五台曲子寄在苏莫遮》演唱于无遮大会。这组《苏莫遮》辞共六段，有总述，有分演，配合一支规模宏伟的大曲曲调……可能是五台山净土宗拥有的一支歌舞曲目，并在念佛仪式上表演。仅这一组歌辞的存在，就表明五台山拥有规模宏大的佛教音乐团体，拥有一批数量可观的佛曲曲目。”①

霍旭初先生认为：“《苏莫遮》古代西城流行的一种歌舞戏，源出波斯，此种歌舞戏的特点是扮演者头戴面具或帽子，故用‘苏莫遮’冠名。我国汉文史籍上称为‘泼寒胡戏’，用的曲子为《苏莫遮》。《苏莫遮》随丝绸之路而传，曾盛行于康国、龟兹、高昌，南北朝时传入中原，唐初流行于中原城防与宫中，至唐玄宗先天二年因一些巨官上谏而下诏禁止，但《苏莫遮》音乐仍在传播。”② 史籍记载：

> 冬月为海西胡人裸体寒水泼之，自则天末年始，中宗尝因蕃夷入朝作此戏，御楼观之，所歌曲即《苏摩遮》也。③

> 自则天末年，季冬为泼寒胡戏，中宗尝御楼以观之。④

> 己丑，御洛城南门观泼寒胡戏。⑤

> 是月幸骊山，乙巳至自温汤，乙酉令诸司长官向醴泉坊看泼胡王乞寒戏。⑥

---

① 王小盾：《五台山与唐代佛教音乐》，北京：《五台山研究》1987年第4期，第21—23页。
② 霍旭初：《苏莫遮》，《新疆人大》1988年第3期，第25页。
③ ［明］胡震亨：《唐音癸签》卷一四，上海：古典文学出版社，1957年，第130页。
④ ［后晋］刘昫：《旧唐书》卷九七，北京：中华书局，1975年，第3057页。
⑤ ［后晋］刘昫：《旧唐书》卷七，第141页。
⑥ ［后晋］刘昫：《旧唐书》卷七，第141页。

唐宋务光谏疏云；比见坊邑相率为浑脱队，骏马、胡服，名曰苏莫遮，浑脱队即所谓公孙大娘浑脱舞也，苏莫遮帽制，今曲名有之。①

唐玄宗时，吕元泰、韩朝宗、张说相继上书请禁泼寒胡戏，朝廷遂诏令禁断："至开元元年十二月敕，腊月乞寒外蕃所出，渐浸成俗，因循以久，自今以后无问蕃汉，即宜禁断。"②

专家的研究并结合史籍记载分析，"苏莫遮"是西域所传"泼寒胡戏"在中原流布传播之后的产物。虽然泼寒胡戏被禁断，但其中的歌曲《苏莫遮》却流传下来，后渐成为固定的曲牌，被填词创作，敦煌文献中《大唐五台曲子寄在苏莫遮》即应该是依据"苏莫遮"曲调填词的形式。从"苏莫遮"当时的流行程度上分析，作为"北京"的太原及其周边也应该广为流传，否则并州清源县尉吕元泰也不会上奏折请禁泼寒胡戏。这种从西域传入到宫廷、再从宫廷流出传播开来的乐曲，已经是深深打上了"专业音乐"的印记。既然名为"曲子"，表明了它的"世俗性"存在，与道场中由僧众演唱的"赞子"存在着较大差别。按照"僧尼非乐"戒律规定，显然不能由僧人为之，虽然中晚唐时期已有僧人奏乐的记载，但是就五台山寺院而言，直到明朝才有了僧人奏乐的壁画，可见如果当时五台山寺院里确实有流传《大唐五台山曲子寄在苏莫遮》的话，一般也应该是由专门的音声供养人来完成。那么，当时五台山寺院里有没有专门的寺属音声人？作为一个特殊的经济实体，五台山寺院当时"拥有大量的田庄，并发放高利贷，僧人有奴，尼姑有婢，他们所有的土地，商号均不纳税"③。

这种情状与敦煌寺院经济颇有相似之处。按照敦煌寺院音声人现象进行类推，作为皇家道场的五台山不可能没有寺属音声人。退一步分析，即使没有寺属音声人，也存在雇佣音声人的可能。日僧圆仁在竹林寺的法事仪式中就见到了"音声"：

（五月）七日，阁院有施主，设七日僧斋。斋时法用略同昨日，但行香

① ［宋］欧阳修等：《新唐书》卷一一八，北京：中华书局，1975年，第4277页。
② ［唐］王溥：《唐会要》卷三四，北京：中华书局，1975年，第629页。
③ 五台县志编纂办公室：《五台县志》，内部资料，1984年，第73—74页。

时，道场供养音声，表叹师不唱“一切恭敬”等，但立表叹，更有别僧打槌，作馀法事，饮食如法。①

在这里，圆仁实际上共记录了三次仪式，仪式大体相同，只是前两次没有音声，五月七日行香时“道场供养音声”。可见当时寺院里是有音声人存在的。《印度普化大师五台山巡礼记》云：“奔趋佛光寺，音乐喧天，幡花覆地，礼弥勒之大像，游涅盘之巨蓝，梵香解脱师前，圣贤虔礼于楼上，宿于常往。”②

据李正宇先生考证，普化大师约在925—938年之间来到五台山，时间在五代后唐期间。换言之，普化大师所看到的“音乐喧天”是发生在唐武宗灭佛之后，佛光寺亦不能幸免。但是大中十一年（857），京都女弟子宁公遇和高僧愿诚主持重建，佛光寺又恢复了繁荣，音乐喧天。判断其应该并非僧尼所为，因为在其院落的唐代经幢上并没有僧尼奏乐的形象，而只有伎乐供养人形象，但在其文殊殿内的明代壁画中则出现了僧尼奏乐的描绘。

由是观之，《五会念佛》《五台山赞》《五台山曲子》是当时五台山寺院中呗赞、伎乐供养的一种基本反映，赞呗者释、俗皆可为之，供养音乐应该由专门的伎乐供养人进行。下面就以唐朝开成五年（840）日僧圆仁到五台山竹林寺所看到的两场仪式音声为例加以说明：

表6：开成五年五月五日、五月七日五台山竹林寺斋礼佛式③

过　　程	音声类型	备　注
1. 午时，打钟，众僧入堂。	打钟	召集
2. 表叹师打槌，唱“一切恭敬，礼常住三宝，一切普念”。	唱、念经	集诸经礼忏仪
3. 寺中后生僧二人手把金莲，打蠡钹，三四人同音作梵。	打蠡钹、唱	
4. 供主行香：不论僧俗男女，行香尽遍了。	供养音声	应为音乐的形式
5. 表叹先读施主“设供书”，次表赞了，便唱“一切普念”。	读文、唱赞、念经	

① 〔日〕释圆仁著，白化文、李鼎霞等校注：《入唐求法巡礼行记》，第268页。
② 李正宇：《印度普化大师五台山巡礼记》，《五台山研究》1990年1期，第32—33页。
③ 五月五日与五月七日的仪式完全一样，只是五月七日道场供养音声。

（续表）

过　　程	音声类型	备　注
6. 大僧同音唱“摩诃般若波罗蜜多”，次唱佛菩萨名。	称念佛名	
7. 大众共词，“同礼释迦牟尼佛、弥勒尊佛、文殊师利菩萨、大圣普贤菩萨、一万菩萨、地藏菩萨、一切菩萨摩诃萨”……	称念佛名	礼佛
8. 大众共词：为圣化无穷，敬礼常住三宝，为今日供主众善庄严，敬礼常住三宝，为师僧父母、法界众生，敬礼常住三宝。	念经	集诸经礼忏仪
9. 打槌唱云。	念咒	
10. 上座僧咒愿了，行饭食。上下、老少、道俗、男女平等供养也，众僧等吃斋了，行水汤口。		
11. 次打槌、念佛。	称佛名	
12. 表叹师，打槌云：“为今日施主善庄严法界众生，念摩诃般若波罗蜜多。”	唱	
13. 大众同音念：释迦牟尼佛、弥勒尊佛、大圣文殊师利菩萨、一万菩萨、一切菩萨摩诃萨。	称念佛名	
14. 学词、同念、念佛了、打槌、随意，大众散去。	念佛	

以上是日僧圆仁在开成五年五月五日、七日所看到的五台山竹林寺两场仪式，程序基本一致，唯有五月七日“行香时，道场供养音声”，五月五日则没有。从其中涉及的音声类型看，主要包括了念经（转读）、唱赞、供养音乐、读文、称念佛名等，这与当下音声形态几乎完全一致，在后面的章节会详细展开。

至于《望江南》一曲，在五台山佛教音声遗存中共有两种样态：一是有曲有词，一是纯粹的乐谱。前者可见于1955年亚欣等人编撰的《寺院音乐》，其后1978年山西省音乐文化局编撰的内部资料《五台山庙堂音乐》亦存，两者所记几乎完全相同。乐谱遗存可见于1978年李怀民所抄工尺谱《五台山庙堂音乐吹奏曲》，经译谱仔细比对，有些许相通，但调式不同，前者为角调式，后者则为宫调式。前者据黄祥鹏与刘建昌考证是唐代曲调，但囿于历史文献中乐谱缺乏，是否为唐代曲调还有待进一步推研。反之，正如专家们所考辨的那样，如果它确是唐代曲调，说明唐朝世俗曲牌已经进入了五台山寺院，并且将其佛化成《三昼夜本》中奉请神灵时的唱诵曲调。其主要由僧人演唱，因为在与神鬼打交道的超度佛事中，

绝对不允许俗人参与。如是，至少在唐朝时期五台山佛教即有可能出现了“俗曲佛用”的情况。

综上所述，唐朝不仅是中国佛教音声发展的顶峰时期，也是五台山佛教音声具有引领意义的重要阶段，五会念佛法、五台山赞、五台山曲子已经不仅仅限于五台山一隅，而且还远播敦煌、日本，并对唐代佛教音声的整体发展产生了重要的影响。

三、宋金元时期

宋朝一反周世宗的灭佛政策，大力弘扬佛教以加强国内统治。宋太宗赵匡义、宋真宗赵恒、宋仁宗赵祯都对五台山佛教宠幸有加。五台山在宋朝几代皇帝的崇奉下又恢复了生机，鼎盛时期寺庙曾达到73座。[①] 据《清凉山志》记载：

> 宋太宗太平兴国元年，诏天下童子愿出家者，得度牒。是年有诏：“五台深林大谷，禅侣幽栖，尽蠲税赋。”二年，上幸成都，敕以金泥书经一藏毕，敕中使送五台菩萨院供养。每岁度僧五十人，令事清修。五年四月，遣使蔡廷玉等诣台山建寺，敕河东路有司运给。七年八月寺成，赐额“太平兴国”。
>
> 真宗景德四年，敕五台真容院，建重阁，设文殊像，绮焕殊丽，映曜林谷。赐额“奉真阁”。自太宗至仁宗三代圣主，眷想灵峰，流光五顶，天书玉札，凡三百八十轴。恢隆佛化，照曜林薮，清凉之兴，于时为盛。[②]

宋代帝王通过建寺、造像、度僧、免除税赋的方式，增加五台山的人力、物力与财力，使五台山佛教得到了很大的发展。赞宁《宋高僧传》载：“今之歌赞，附丽淫哇之曲，惊懔之音，加酿瑰辞，包藏密咒，敷为梵奏，此实新声也。”[③]

佛教新声的发展更加适应市民的需要，念佛之道更容易接受。《大宋僧史略》卷下《结社法集篇》记载：“近闻周郑之地邑多结守庚申会社，集鸣铙钹，唱佛歌赞，众人念佛行道，或动丝竹，一夕不睡。”[④]

---

① 崔正森：《五台山佛教史》，太原：山西人民出版社，2000年，第471页。
② 释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第210页。
③ ［宋］释赞宁等撰，范祥雍点校：《宋高僧传》卷二五，第647页。
④ ［宋］释赞宁：《大宋僧史略》，《大正新修大藏经》（第54册），第250页。

在此佛教音声更多的与世俗音乐结合的大环境中，宋太祖的《发愿文》、宋仁宗的《三宝赞》、南宋僧人普庵的《普庵咒》以及四川雅州（今四川雅安县）不动法师所创制的《蒙山施食仪》等也都说明了宋代佛教音声以及仪式仪轨之于唐代而言有了新的发展。备受皇家重视的五台山，其佛教音声的发展应该是与全国的发展相辅相成，比如现在流行在五台山的《普庵咒》《蒙山施食仪》都为宋朝五台山佛事音声的研究提供了有力的佐证。与此同时，值得关注的是：在山西境内尤其是五台山寺院的文献中，还未发现宋代僧人奏乐的记载。山西省高平县陈岖镇开化寺宋代壁画中的弹琴图、擂鼓讲经、抚琴图、祭祀奏乐图、宫廷乐舞图，奏乐者无一僧尼。这一现象说明了伎乐供养在当时还可能没有转化为僧人行为，即使寺院里存在着音乐，很大程度上是由专门的伎乐供养人为之。在《参天台五台山记》中，成寻法师在天台山国清寺就看到了在法会中的奏乐者："国清寺……今朝斋时，三藏送平茸乳等羹大一杯，分与松元，诸僧行兴国寺见物，种种舞乐、雅乐、女舞、童舞等，如相国寺。"①

从成寻法师所描述的天台山国清寺的乐舞场景来分析，这些音乐行为的确不可能是僧人所为。虽然在河南开封已发现北宋开宝七年（974）僧人奏乐的壁画，山东济南也已发现僧人奏乐超度的墓葬石棺雕刻，但是迄今为止，还未发现关于五台山于明朝之前的文献中有僧侣奏乐的记载。因此，山西省浑源县圆觉寺塔砖雕中的伎乐、五台山大华岩寺的特赐广济大师之塔伎乐、繁峙岩山寺奏乐壁画、高平西李门二仙庙胡人伎乐图都是俗人之伎乐供养行为。就此也可以推论出：五台山寺院内如若有伎乐供养，在很大程度上还不是僧人为之。

至元代依然如此，但是必须强调的一点是，五台山是元代帝王尊崇备至的重地。《清凉山志》载："元世祖至元元年，诏曰：'朕眷仰灵峰，大圣所宅，清修之士，冥赞化机，官民人等不得侵暴。'次年造经一藏，敕送台山善住院，令僧披阅，为福邦民，十二佛刹，皆为葺新。"②

元成宗在五台山为皇太后建佛寺，《元史·成宗纪一》载："元贞元年闰四月，丙午，为皇太后建佛寺于五台山，以前工部尚书尼济为匠作院使，领工部事，燕南

① 〔日〕成寻著，白化文、李鼎霞校注：《参天台五台山记》，石家庄：花山文艺出版社，2008年，第113—160页。
② 〔明〕释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第210页。

河北道肃政廉访使宋德柔为工部尚书，董其役，以大都、保定、真定、平阳、太原、大同、河间、大名、顺德、广平十路应其所需。"①

元武宗则调用军队大规模建寺，大德十一年（1307）八月丙午"建佛阁于五台寺"②；同年十一月癸亥，又"建佛寺于五台山"③；为了加快建设步伐，至大元年（1308）二月甲辰，武宗"发军千五百人修五台山佛寺"④；同年十一月癸未，皇太后又"造寺于五台山，摘军六千五百人供其役"⑤；至大三年（1310）正月，再次增派军卒工匠，"营五台山寺，役工匠千四百人，军三千五百人"⑥。元泰定帝也孙铁木耳于泰定二年（1325）二月甲戌，"敕建殊祥寺于五台山，赐田三百顷"⑦。

动用国家军队为五台山修建佛寺在中国历史上实为罕见，这足以彰显出五台山在元代所处的重要地位。不仅如此，元仁宗还"敕五台灵鹫寺置铁冶提举司"⑧，开创了五台山工矿企业经营的历史，寺院经济因此得到了更为迅速的发展。

对于五台山而言，元代是一个具有划时代意义的时期，因为从这个时候，藏传佛教之萨迦派逐步走进了五台山，蒙哥宪宗七年（1257），西藏名僧八思巴朝礼文殊，驻锡一年之久；元中统年间，藏族高僧胆巴谒见忽必烈，"奉诏居五台山寿宁寺近十年之久"；⑨ 其后还有八思巴的弟子意希仁钦，不仅朝拜五台山，而且也成为第一位圆寂于五台山的喇嘛。由此也形成了五台山汉藏并存的格局，并成为元代帝王皇太后、高官大做佛事的重要场所。

> 至元九年，敕燕王（真金）遣使持香幡，祀岳渎、后土、五台兴国寺。⑩

> 至元二十四年，命西僧嘉勒灿旺布布萨格等作佛事于五台山。⑪

---

① ［明］宋濂等：《元史》，北京：中华书局，1976年，第381页。
② ［明］宋濂等：《元史》，第477页。
③ ［明］宋濂等：《元史》，第477页。
④ ［明］宋濂等：《元史》，第477页。
⑤ ［明］宋濂等：《元史》，第477页。
⑥ ［明］宋濂等：《元史》，第509页。
⑦ ［明］宋濂等：《元史》，第667页。
⑧ ［明］宋濂等：《元史》，第563页。
⑨ ［元］念常：《佛祖历代通载》，《大正新修大藏经》（第49册），第477页。
⑩ ［明］宋濂等：《元史》，第127页。
⑪ ［明］宋濂等：《元史》，第285页。

时成宗初即位，奉事太后惟谨，于是，太后亲幸五台，大建佛宇，为民祈福。①

至大二年正月，（昭献元圣）太后幸五台山作佛事，诏高丽王璋从之。②

武宗至大二年，太后将幸五台，徽政院官请调军扈从。省臣议：昔大太后尝幸五台，于住夏探马赤及汉军内各起扈从军三百人，今遵故事。从之。③

“英宗至治三年制京师万安、庆寿、圣安、普庆四寺，扬子江金山寺，五台万圣佑国寺作水陆佛事七昼夜”。此处万圣佑国寺即现在的南山寺，实为元成宗铁木耳为达成元世祖忽必烈的心愿而建立：“世祖尝以五台绝境欲为佛寺而未果也，成宗以继志之孝作而成之，赐名大万圣佑国寺，以为名山大寺，非海内之望不能尸之。”④

大万圣佑国寺与京师万安、庆寿、圣安、普庆四寺相提并论，可见地位非同一般。文宗皇帝在位近五年，就在五台山大做佛事三次，《元史·文宗纪四》载元文帝：“命西僧于五台及雾灵山作佛事各一月，为皇子古纳答剌祈福，以粮五万石赈粜京师贫民。”⑤

从元世祖忽必烈到成宗铁木耳、武宗海山、英宗、泰定帝、文宗及其皇太后等先后在五台山建寺、做佛事，使五台山成为了元朝的皇家寺院。如此频繁的佛事，促进了藏传佛教在五台山得以很好地发展与传播。虽然文献中没有明确指出五台山当时藏传佛教的音声情状，但是有佛事必然有与之相随的佛教音声以及佛事乐舞。元代金刚驱魔舞当时就风靡于宫廷内外：

时（顺）帝怠于政事，荒于游宴，以宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等一十六人按舞，名为十六天魔。首垂发数辫，戴象牙佛冠，身披缨络大红绡金长短

① ［元］苏天爵著，陈高华、孟繁清点校：《滋溪文稿》卷二三，北京：中华书局，第380页。
② ［明］宋濂等：《元史》，第2897页。
③ ［明］宋濂等：《元史》，第2523页。
④ ［元］念常：《佛祖历代通载集》，《大正新修大藏经》（第49册），第477页。
⑤ ［明］宋濂等：《元史》，第782页。

裙、金杂袄、云肩、合袖天衣、绶带鞋袜，各执加巴剌般之器，内一人执铃杵奏乐……遇宫中赞佛，则按舞奏乐，宫官受秘密戒者得入，余不得预。①

明初藩王朱有燉《元宫词》："背番莲掌舞天魔，二八娇娃赛月娥，本是河西参佛曲，把来宫苑席前歌。"② 可见天魔舞本来就是参佛礼佛之乐舞，被搬进了宫廷成为帝王游宴中的观赏项目，不仅在宫廷风行而且在民间亦有流传。为此元世祖忽必烈曾发过禁令："提点教坊司申，闰八月廿五日，有八哥奉御、秃烈奉御传奉圣旨道与小李：今后不拣什么人，十六天魔休唱者，杂剧里休做者，休吹弹者，四天王休妆扮者，骷髅头休穿戴者。"③ 由上述文献可以推知，这种流布甚广的参佛乐舞极有可能在五台山也已出现。

综上所述，宋元时期与以往朝代最大的不同在于藏传佛教萨迦派开始逐步得以发展，汉藏并存的格局初步确立。同时，五台山成为了元代的皇家道场。在天魔舞风靡朝野的大环境中，五台山极有可能也有礼佛乐舞的出现。

四、明清时期

明朝经历了十六代皇帝的统治，除了明世祖排佛之外，明代诸帝皆认为五台山是国家吉祥福地，尊崇备至，封号、赐物、度僧建塔、送经，使五台山佛教更为兴盛。与此同时，明朝又是藏传佛教格鲁派在五台山发展的重要时期，尤其是释迦也失的入驻标志着藏传佛教在五台山的迅猛发展。作为格鲁派第一位在五台山驻锡的高僧释迦也失受到了永乐皇帝的尊崇优待，不仅封号，赏赐，而且先后四次亲自致信释迦也失，"以表朕怀"。自此，格鲁派佛教得以在五台山安家生根，青黄并济的格局从此建立。

英宗正统十年春，既望，上造藏经，送安台山普恩禅寺……（宪宗成化）十七年，上为圣母祈安，造镀金文殊像，高一丈六寸，并画佛百轴，香金五百

① ［明］宋濂等：《元史》，第907页。
② 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社，1995年，第30页。
③ 《元典章》卷五七《刑部十九》，台北"故宫博物院"景印元刊本，1976年，第34页。

两，布帛千匹，念珠万串，遣太监李珍赍送台山文殊念寺，供养散施。……敕建五台山文殊寺，僧二十名，月给粮六斗，命尔短竹斑丹禅师焚修。

孝宗弘治十二年秋，上制疏，遣太监周辅，祭告五台文殊大圣……武宗正德二年秋，上敕建铜瓦殿，赐额广宗寺，兼圣谕护持。七年春，上敕梵僧朵而只坚，于中台顶建寺一区，铸铁为瓦，赐额曰："演教"，并敕旨护持。

神宗万历七年……于五台山建护国祐民释迦文佛舍利宝塔，遣太监范江、李友董其役……十二年，遣太监高勋、王忠诣山饭僧。十三年，敕造《大藏经》，布诸天下名山，用充化宝，各有敕旨护持，五台有二藏焉。二十六年夏六月，遣御马监太监王忠、曹奉于五顶并狮子窝等处，修建弘福万寿报国祐民吉祥大斋，于千佛澡浴池设大施会，十方四众皆得饱满。秋九月，遣官曹奉赍白金一千两，于狮子窝修建洪福万寿藏经楼阁。①

五台山之所以会受到如此优礼，与其独特的政治诉求紧密相关。汉藏并存、青黄并济的格局自明朝逐渐稳定发展，并为清朝格鲁派（黄教）的发展奠定了坚实的基础。这是明朝五台山佛教发展的一个突出特征，也是五台山佛教青黄音声二元并存的重要里程碑。

不仅如此，明朝是五台山佛教音声发展的一个重要分水岭，不论是壁画还是史籍中都出现了僧人奏乐的文献记载，笙管笛演奏成为焰口佛事的重要组成部分，应付僧奏乐的形象现于壁画。而这种现象显然与明太祖朱元璋瑜伽教僧培养制度的出台以及明成祖《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布紧密相关。前者使中国出现了专职化的瑜伽教僧，后者则使得"俗曲佛用"合法化、传统化。这两件历史大事都可以在关于五台山的文献里找到佐证：

朕间尝取佛经所载诸世尊如来菩萨尊者神僧名号，编为《歌曲名经》，俾人讽诵，欢喜赞叹，功德之大，不可涯涘。朕遣使赍《歌曲名经》往五台散施。②

① ［明］朱棣：《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，第48卷。
② ［明］朱棣：《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，第48卷。

《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》不仅促进了“俗曲佛用”传统的形成，而且也促进了佛教音声的器乐化发展。五台山佛光寺文殊殿内的明代壁画中已经出现了僧人奏乐的各种形象，涵盖了铛、引磬、笛子、笙、钹、木鱼、金刚杵、金刚铃等；忻州繁峙宝藏寺“焰口佛事”的壁画中出现了专职的瑜伽教僧，瑜伽坛上金刚师在主法，坛的两侧各有4位僧侣在演奏“法器”，左侧为铙、钹、云锣、鼓，右侧为管子、笙和引磬、铛（疑似），坛前设供桌，坛下斋主在磕头礼佛，与当下的放焰口情形基本一致，这可以说是明代瑜伽教僧的真实写照。与此同时，史籍记载与壁画相为佐证，华严佛事中“梵音四十二奏”盛行于世。《清凉山志》载：“金公（碧峰禅师）尝依华严，制为佛事，梵音哀婉，凡四十二奏。唯本寺袭其法，四方学者，于兹灌顶受业焉……洪武戊申，上诏至奉天殿，就对称旨，命居天界，日接天颜，训唱法义，赐紫衣金钵，及御制诗。”①

碧峰禅师被朱元璋请到南京“训唱法义”，说明梵音四十二奏不仅在五台山流行，极有可能在京都甚至是全国都传播开来。笙管笛等世俗乐器的引入加快了世俗音乐进入佛教音声体系的进程。而明成祖朱棣《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》在五台山的颁布，赋予了“俗曲佛用”合法性，更奠定其后对世俗音乐接衍的传统架构，致使我们今天依然能够在五台山看到“名称歌曲”的遗存以及不同时代俗乐的大量积淀，比如【下山虎】【川拨棹】【感皇恩】【集贤宾】【过南楼】【玉交枝】【脱布衫】【小梁州】【劝金杯】【皂罗袍】【玉抱肚】【骂玉郎】【四朝元】【叨叨令】【醉太平】【西湖柳】【将军令】【望江南】【水龙吟】【月儿高】【万年欢】【山坡羊】【寄生草】【采茶歌】【豆叶黄】等，这也就是当下为什么在五台山佛教音声体系中存在如此之多“世俗音乐”的重要原因。

这种遍及汉、藏寺院且流布于世俗社会的曲调，不仅使五台山青黄寺院中出现了曲调相通的现象，而且使五台山与全国的佛教音声有了更多的一致性存在，比如当下在北方寺院中流行的【豆叶黄】【金字经】【华严会】【寄生草】【青天歌】【醉太平】【采茶歌】等应该与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施不无关系。值得关注的是，伴随笙管笛的引入，“声乐曲器乐化”成为一个突出的特

① ［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第125页。

征。除去风花雪月等世俗歌辞，只取其曲调，使之更加适合佛教所用，其不仅为唱诵进行伴奏，而且还拓展其为用范围。项阳指出："寺院改造的方式有两种：其一是将世俗曲牌填上与佛教相关的内容，用于诵经等场合；其二是将世俗曲牌器乐化，这两种形式既可以避免释教中人演唱世俗歌词内容的尴尬，又较好地解决了由释教中人在音声供养使用俗界音声的问题。"①

时至今日，我们依然可以看到很多这样的器乐化转型，比如【华严会】【万年花】【月儿高】【茉莉花】【采茶歌】等大量的曲牌（曲目）。不仅青庙如此，黄庙亦是如此，因为在黄庙的佛教音声系统中同样有很多这样的作品。尤其是到了清代，既是"黄教"音声发展的鼎盛时期，也是五台山佛教音声青黄并济的定型时期。那么，五台山此时有没有引入"金刚舞"呢？《明宫史》载：

> 万历时，每遇八月中旬，神庙万寿圣节，番经厂虽在英华殿做好事，然地方狭隘，须于隆德殿大门之内跳步叱。而执经诵念梵呗者十余人，妆韦陀像，合掌捧杵，向北立者一人，御马监等衙门牵活牛黑犬围待者十余人；而习学番经跳步叱者数十人，各戴方顶笠，穿五色大袖袍，身披缨络，一人在前吹大法螺，一人在后执大锣，余皆左持有柄圆鼓，右执弯槌，齐击之，缓急疏密，各有节奏，披五色方位鱼贯而进，视五方五色伞盖下诵经者以进退若舞焉，跳三四个时辰，方毕。②

从上述文献分析，明朝已经设立专门的番经厂，每到八月中旬宫廷内做佛事"跳布扎"已成传统。作为藏传佛教一件重要的佛事活动，五台山黄庙寺院当时应该极有可能已经传入这种舞蹈。至清朝随着黄教寺院、喇嘛的逐渐增多，跳布扎也得到了更为迅速的发展，这当然与清朝帝王的大力支持紧密相关。怀柔蒙藏、特兴"黄教"、尤尊"黄教"领袖、倾仰汉藏佛教圣地五台山是明清帝王的共同特征。乾隆皇帝指出："本朝之维持黄教，原因众蒙古素所皈依，用示尊

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第23页。
② ［明］刘若愚：《明宫史》，北京：北京古籍出版社，1982年，第53页。

崇，为从宜从俗之计。”[①]《清凉山志》载：

> 清廷发源关东，注重喇嘛，往五台山启建护国佑民道场。十八年，特命阿王老藏喇嘛，住持五台山真容院，督理番汉僧众。至圣祖康熙二十三年以后，天下太平，国家富裕。或隔一二年往五台山一次，或每年一次，由京至山，凡用膳住宿之处，各建行宫，而大者有三，一在真定府，一在南台下，一在台怀，各大寺均有宴坐之所。于各寺院，或赐匾额，或赐诗文，或特加修葺，为制碑记。御书宸翰，及颁赐珍物，多难悉录。今但录圣祖御制碑文十六道，以示其概，至高宗乾隆之世亦然，仁宗嘉庆初，一至五台。[②]

康熙皇帝先后5次巡幸五台山，颁赐梵文藏经两部、匾额55块、作诗15首、碑文20余道，修葺寺院20余座，做各种道场8次。乾隆皇帝亦巡幸五台山6次，修葺演教、望海、法雷、普济、灵应、显通、殊像、碧山、镇海等20余寺，御制碑文8篇，题匾45块。雍正、嘉庆也来过五台山。以后，国势日衰，清室再未朝台。但在光绪九年（1883），扩建了大万圣佑国寺，改称极乐寺，慈禧太后还御书了“真如自在”四字，至今依然悬于南山寺。

可以说五台山是清王朝的皇家道场与怀柔卫藏之地。顺治十七年（1660），菩萨顶由青庙改为黄庙，康熙年间，又将十大青庙改为黄庙，康熙二十二年（1683）敕命将菩萨顶大殿“改覆琉璃黄瓦”，显示出菩萨顶所特有的“皇家规格”，并“于菩萨顶前后山门设官永镇，把总（正七品武官）一员，马兵10名，步兵30名，守护香火供器”[③]。如此厚爱，显示出清朝帝王对黄教的重视，并形成达赖与章嘉两大活佛系统共同管理寺院的格局。其中达赖系统扎萨克大喇嘛驻锡菩萨顶，是整个五台山寺院的领导核心，总理番汉僧团；章嘉呼图克图入驻镇海寺，位居扎萨克之下。

从顺治十六年（1659）阿王老藏“总理番汉经典”驻锡菩萨顶开始到1937年

---

① ［清］松筠：《卫藏通志》卷五，拉萨：西藏人民出版社，1982年，第268页。

② ［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，第234—235页。

③ 王轩等：《山西通志》卷一七一，北京：华文书局股份有限公司，1969年，第3279页。

最后一任喇嘛执政止，共有21位扎萨克大喇嘛执政。其中罗桑巴桑（班禅额尔德尼）居五台山18年，连续三任菩萨顶大喇嘛，道高腊长，对五台山藏传佛教的发展做出了卓越的贡献。

三世章嘉国师精通汉、藏、蒙、满四族语言，深受雍正、乾隆优待，入驻镇海寺，接受帝命将《大藏经》翻译成蒙文、满文，著书立说，对五台山乃至整个藏传佛教的发展都具有深远影响。

清朝可以说是格鲁派发展的黄金时代，也是五台山佛教音声完整定型化的重要时期，各种佛教仪轨趋于成熟，并且形成了独具特色的“奉旨道场”（六月大法会）①。笙管笛齐备，“跳布扎”成为了重头戏，时至今日，其依然秉承了这种重要的传统。不仅黄庙如此，青庙也定型发展，程式化的仪式仪轨沿袭至今。时令小曲不断融入法事仪式中，格念已为常态，笙管笛也成为了法事仪式的重要组成部分：“从现在能见到的清末五台山所用的《瑜伽焰口施食起止规范》（同治七年刻本）、《禅门日诵》（道光十四年刻本）、《吉祥会解》（光绪年间抄本）等几种抄本来看，带有和念形式的讽经已经无处不在，而且单纯器乐演奏的小曲也已广泛应用于法事仪式中。在光绪年间（1875—1908）所抄的《吉祥会解》中，记载有名的‘和念’和小曲就有四十余首。而此时的‘焰口’已发展成了集赞、偈、咒、文、手印等全部经文体裁于一身，并施之以唱、念、吟、诵等多种经文讽诵形式的、艺术性很强的法事仪式了。这时曲调的数量也越来越多，在宣统二年（1910）的曲谱本中，已记有各种曲调二百余首。”②

由是观之，在经过漫长的历史变迁之后，音声佛事已定型化，俗曲佛用已经成为传统且与佛教仪轨结为一体，形成规范化的读本在寺院中传播为用。20世纪10年代开始，中国先后经历了军阀混战、土地革命、抗日战争和解放战争等，社会动荡不安，佛教逐渐衰微，佛教音声仅仅处于一种对继往的自然接衍，并在内忧外患中得以“自然传播”。

1948年，亚欣等人开始了对五台山佛教音声的辑录工作，记录整理了上百首曲调，其中确定为“俗乐曲牌”的约有40多首。1978年山西音乐家协会、山西音

① 据说是在乾隆的旨意下建立。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第23页。

乐工作组编辑的内部资料《五台山庙堂音乐》共记录了约50首“俗曲”，而2002年出版的《中国民族民间器乐集成·山西卷》则仅仅收录了16首。韩军的《五台山佛教音乐》以其所搜集到的三本宣统、民国、解放期间的音乐抄本为基础，共记录了上百首曲牌。而时至今日，当笔者再次走进五台山进行采访辑录后发现，大约有50多首曲调依然在活态传承着。

纵观五台山佛教音声的发展历史可以发现：作为中国佛教音声的重要组成部分，它首先是基于中国佛教音声整体发展之上的构建过程，呈现出对中国佛教音声大传统的接衍，与此同时彰显出自己的个性创造。而最令人关注的是其青黄并济的发展格局，五台山成为中国唯一一处汉藏音声并存的佛教圣地。金刚舞在五台山的流传、笙管笛在汉藏佛教音声中的为用，都彰显出五台山独有的个性特征。

在唐宋僧人奏乐的宏观背景中，直到明朝，五台山才出现了僧人奏乐、应付僧做焰口佛事的记载。换言之，明朝实为五台山佛教音声发展的重要分水岭。朱元璋所推行的“瑜伽教僧”与永乐皇帝《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施，不仅推动了五台山对“世俗音乐”大批量的吸纳继承，而且也成为五台山佛教音声与中国其他区域佛教音声一致性传承的重要根源，并从根本上导致了五台山佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐甚至是道教用乐的亲缘缔结。

因此，五台山佛教音声既是一种区域文化，彰显出汉、藏佛教音声并存的个性特征，也是中国佛教音声的重要组成部分，彰显出与中国佛教音声整体脉络的相通性；既承继着“大传统”的共性特征，亦彰显出丰富多彩的个性特征。但不论是哪一种，其都与“俗曲佛用”之传统及其“国家在场”下的社会生态环境有着重要的关联。

第二节　“俗乐”的佛化样态及其定位

当我们对五台山佛教音声释俗交响的历程进行分析之后，应该对五台山佛教音声究竟为何具有如此之多世俗音乐的原因有了一个更为宏观的认知。如果说，“俗曲佛用”实为佛教之传统的话，那么“俗曲是如何被佛用”这一问题则更值得我们去关注。

从文献记载与当下的活态遗存分析，五台山佛教音声中含有大量的“世俗音

乐”，比如【媳妇忙】【山坡羊】【醉太平】【万年欢】【水龙吟】【八板】【望江南】【翠黄花】【云中鸟】【寄生草】【浪淘沙】【月儿高】【虞美人】【银纽丝】【茉莉花】【梳妆台】【干枝梅】【如意歌】【过山虎】【爬山虎】【苏武牧羊】【走西口】【哭皇天】【哭长城】【撇白菜】【割韭菜】等。这些世俗音乐在纳入佛教音声体系中是以何种样态出现？为什么有的消失殆尽，有的却依然传承至今？其背后依附的载体是什么？与佛教仪式缔结到一起的世俗音乐是否还是世俗音乐？世俗音乐与佛教音声之间划分的根本原则是什么？“俗乐不俗”有何道理？凡此种种，实际上都涉及“俗曲”是如何被“佛用”的问题。

从总体上讲，世俗音乐进入佛教系统主要有两种方式：要么与经文绑定在一起，成为经文唱诵曲调，使“诵经”变得更富于音乐性；要么置于经文之外，成为仪式专曲或者“供养音乐”。但相比而言，前者的比重显然是少于后者。换言之，绝大部分的俗乐还是游离于经文之外，成为“散曲”，除了少数部分被改编成“赞子”、仪式专曲，具有顽强的传承能力，其他绝大部分的“散曲”都非常容易消失。

一、偈与赞

世俗音乐如果与佛经绑定在一起，那么最可能与佛经中的哪个部分缔结？是全部还是仅限于佛经中的某一部分？不管是从文献分析还是从当下五台山活态传承来看，都应该是后者。

《高僧传》中鸠摩罗什所言：“天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂皆其式也。”①

《高僧传》载：“若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。”②

《宋高僧传》载：“康所述偈赞皆附会郑卫之声……譬犹善医以饧蜜涂逆口之药，诱婴儿之入口耳……今之歌赞，附丽淫哇之曲，悠谳之音，加酿瑰辞，包藏密咒，敷为梵奏，此实新声也。”③

---

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第 53 页。
② ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第 507 页。
③ ［宋］释赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，卷二五，第 647 页。

由是观之，最容易引起歌唱的部分应该是经中偈颂。那么何为偈颂？《法华义疏》载：

> 问：何故诸经有长行与偈？答：长行与偈，略明十体五例。言十体者，龙树十地毗婆沙云：一者随国法不同，如震旦有序铭之天，天竺有散华、贯华之说也；二者好乐为异，彼论云，或有乐长行，或有乐偈颂，或有乐杂说庄严章句者，所好各不同，我随而不舍；三者取悟非一，或有闻长行不了，闻偈便悟，或各闻俱迷，或合闻方解，故双明之；四者示根有利钝，利根之人一闻即悟，钝根不了，再说方解；五者欲表诸佛尊重正法，殷勤之至，一言之中而覆再说也；六者使后人于经生信，寻长行不解或恐经谬，见后偈同前方知自惑；七者欲易夺言辞转势说法，其犹将息病人故回变食味也；八者示义味无量故，长行已明其一而偈颂复显其二；九者表至人内有无碍之智、外有无方之说故，能卷舒自在散束适缘也；十者明众集前后故有长行与偈，如涅槃所辨。①

“偈颂与长行”是佛经的两种重要体裁，进入中土之后，前者演化成为赞、偈两种形式，后者则被细化为咒、真言、散文几种样态，也就是当下人们习惯指称的“赞、偈、咒、文”四大类别，其中赞、偈最具歌唱性与音乐性，而咒、文则是稍显夸张的语言吟诵。从现在寺院的唱诵分析来看，“偈颂与长行”与慧皎所言“转读与歌赞”是一致的，转读对应于佛经中的咒与文，意即长行，而歌赞则更多地发生在偈、颂中。因此，如果世俗音乐与佛经绑定在一起，那么最容易缔结的就是偈与颂（赞）。但是严格地说，以长短句盛行的“赞子”更具中国特色，尤其是从当下所流行的“赞”子来看，更多的是历代高僧大德、文人所创作的对佛法僧的一种赞美之歌，大多数“赞子”还不是“佛说之经”，比如《炉香赞》《韦驮赞》《伽蓝赞》《宝鼎祝福香赞》《西方赞》《莲池赞》等。但由于在长期的发展中，这些赞子与佛经已经“结构”为一体，成为佛教仪式仪轨中程序化的内容，演化为“经典唱诵”。从广义上而言，其又具有了一种“佛教经典”的意义。因此，我们

① ［隋］吉藏撰：《法华义疏》，《大正新修大藏经》（第34册），第451页。

在研究分析世俗音乐进入佛教系统之时，首先应该廓清它到底进入到了“佛经”中的哪一部分。现在看来，如果俗乐能够进入佛经系统，大部分还是更多地与“佛经”中的偈颂、歌赞相缔结。

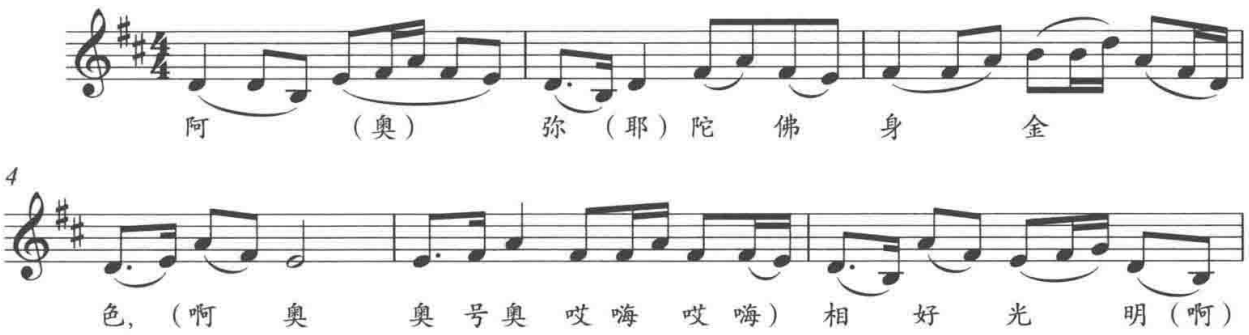
从对当下五台山佛教音声的现状分析，汉传佛教音声中与经文绑定的情况较少；藏传佛教音声与经文绑定在一起的应该是“上师供养法”中14个专用曲目并疑为是以“俗曲”填赞词的形式产生，比如【点洞衣勒面】【捧措点连】【加贯知仲】【官共打旦】【嘎达玛】【乃旦】【元旦俊乃】【乔尼喇嘛】【申措丹巴】【努鹫玛】【架位金窟】。这几个曲子都是以“经文”开始的第一句进行命名，以“格念”（有器乐伴奏的经文唱诵）的形式出现，且存在一曲多用的现象，有可能是“依俗乐填词”用来赞颂上师的专用曲目，一般在每年的农历六月初六至六月十五期间的“奉旨道场”的诵经中使用而不出现在其他场合中。

五台山佛教音声中赞与偈的曲调比较丰富，比如《香赞》《杨枝净水赞》《韦驮赞》《伽蓝赞祝愿偈》《赞佛偈》等，但能够确定是由俗乐改编而成的首推【翠黄花】填词的《赞佛偈》、【豆叶黄】改编的《焚化赞》。其中【翠黄花】在中国佛教音声中是一个非常普遍的曲调，可以搭配不同的词而拥有了不同的使用场域和功能，既可以用在焰口仪式中，也可以用来称赞佛、菩萨。下面曲调是韩军先生采录：①

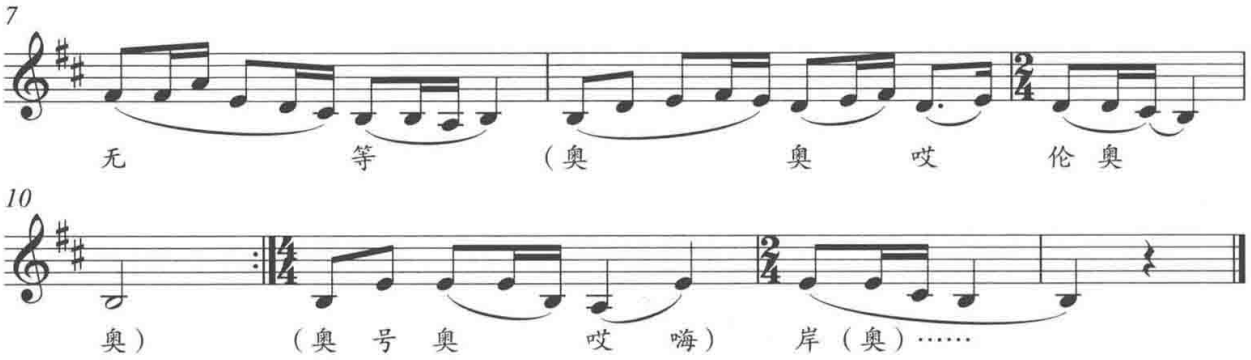
谱例1：

赞佛偈（【翠黄花】）

韩　军记谱



① 韩军：《五台山佛教音乐》，第86页。

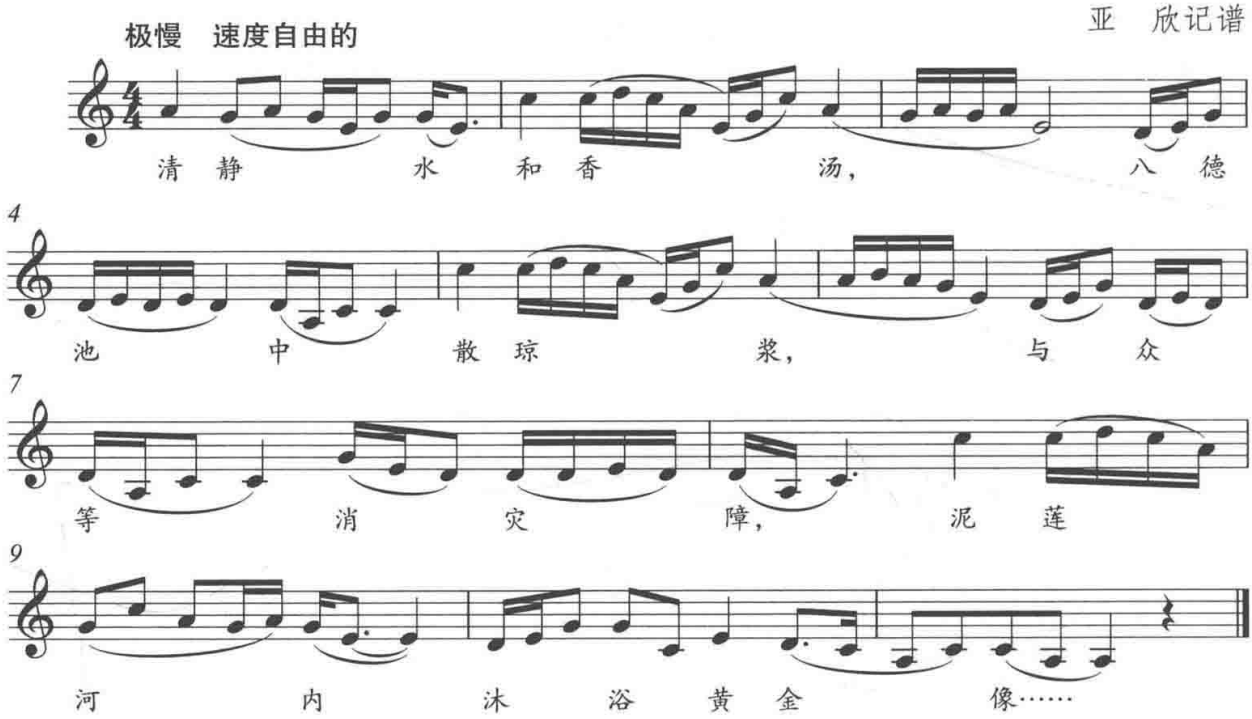


【豆叶黄】是一首古老的曲牌，曲名可以追溯到唐宋时期，明朝成为宫廷祭祀用乐并在《乐律全书》中存有工尺谱记载——《立我烝民谱章·调寄豆叶黄》。与当下的乐谱相比，虽不完全一致，但能看出“相似”性，这在后面的章节中会详细进行比对分析。由【豆叶黄】曲牌改编而成的佛教曲调非常普遍，在五台山则被改编成了《焚化赞》，主要用于《三昼夜本》超度、祈福、消灾仪式活动中。现在五台山已经没有活态遗存，亚欣1948年的记谱中有收录，现转录如下：

谱例2：

焚化赞（【豆芽黄】）

亚 欣记谱



二、特定仪式用曲

将世俗音乐改编成仪式专用曲较为常见，比如瑜伽焰口、三昼夜本、吉祥会解、禅门日诵，以及上师供中的用乐。瑜伽焰口、三昼夜本的专用乐曲有很多，确定为俗乐曲牌的主要有：【寄生草】[1]【翠黄花】【净瓶】【云中鸟】【望江南】【唐陀令】【挂金索】（被改编成【稽首皈依】【修设斋宴】）【一锭金】【采茶歌】【到春来】【叨叨令】【出队子】【进兰房】【爬山虎】【春天歌】【推碌碡】【浪淘沙】【寄生草】【滴溜子】【青天乐】【将军令】【柳含烟】【月儿高】等。详见下表：

表 7：五台山佛教特定仪式的专用曲调一览表

仪式名称	仪式曲目（俗乐改编而成）
早晚课（特定时日）	《媳妇忙》
瑜伽焰口	《媳妇忙》《寄生草》《翠黄花》《净瓶》《云中鸟》《一枝花》《挂金索》《豆叶黄》《爬山虎》
三昼夜本	《望江南》《唐陀令》《撼动山》
吉祥会解	《采茶歌》《到春来》《叨叨令》《出队子》《进兰房》《爬山虎》《春天歌》《推碌碡》《浪淘沙》《寄生草》《滴溜子》《青天乐》《将军令》《柳含烟》《月儿高》《望江南》《豆叶黄》

（一）特定时日的早晚课

早晚课是佛门弟子每天必做的重要佛事，五台山青庙寺院的日常诵经之内容大同小异，包括《楞严咒》《大悲咒》《十小咒》《心经》《祝愿偈》《普贤菩萨十大愿》《三皈依》《祝韦驮》《大吉祥天女咒》《韦驮赞》。但是在佛教节日或者朔望日之时，在启经之前首先演唱“香赞”，之后才进入《楞严经》及其后面的经文念诵。尤其值得关注的是在五台山南山寺，不仅有“香赞”，而且伴有器乐伴奏，此“香赞”与全国各地流行的曲调稍有不同，曲牌为【华严会】，实为《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》中同名曲牌，疑为专门创作。速度稍慢，一字多音，伴随着主持拈香礼拜的整个过程进行。【华严会】之后必定接一首小曲【媳妇忙】作为结束语，速度较快，与先前的【华严会】形成鲜明的对比，一气呵成，听似一首乐曲，实际上是两首曲调的拼接。【媳妇忙】从其名字就可以看到其强烈的世俗

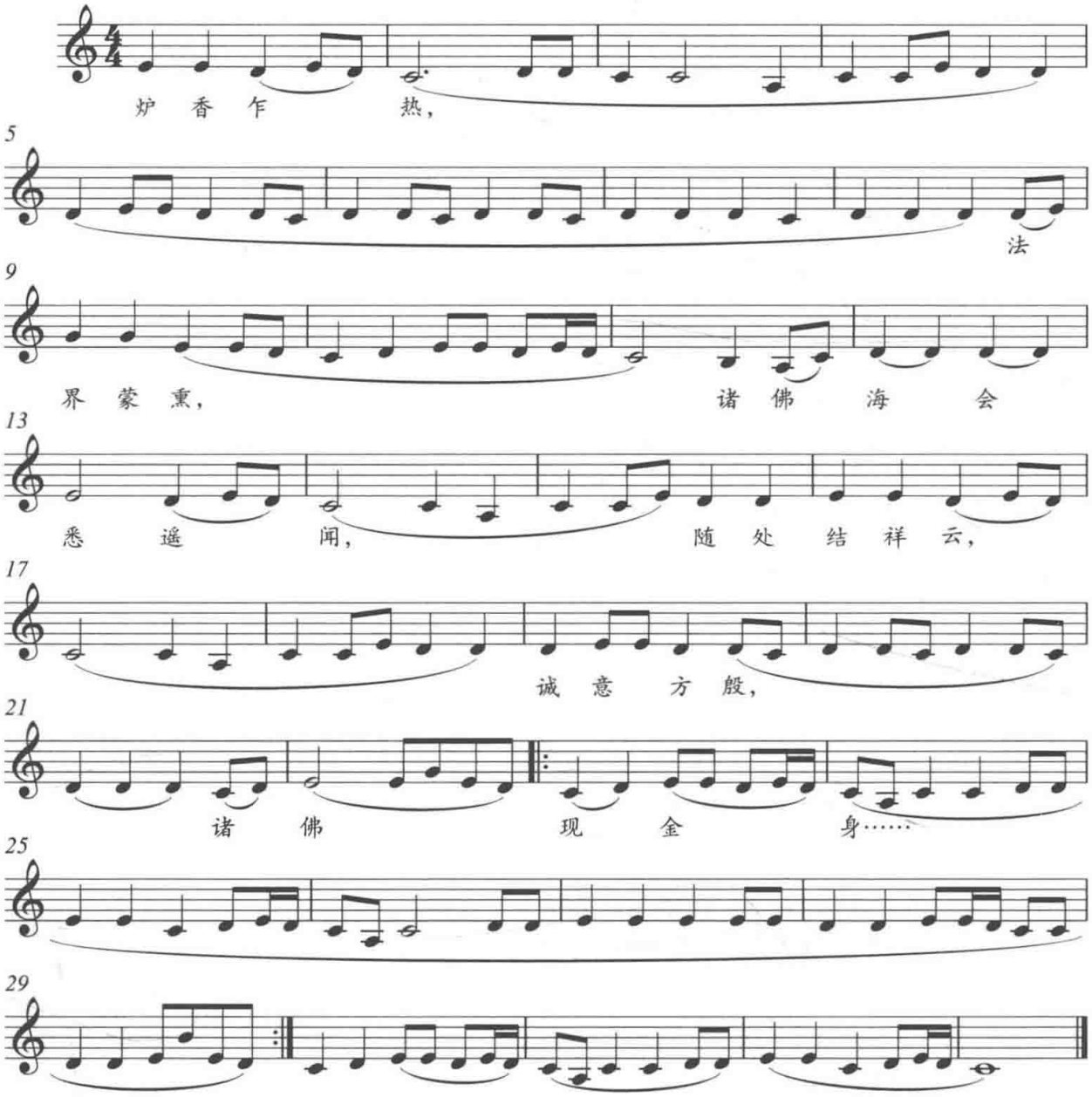
① 被改编成【漕溪水】【香才起】。

性，但是这首曲子由于旋律清新欢快，与【华严会】形成色彩对比，听觉上更具有丰富性。以下演奏曲谱为 2011 年在南山寺盂兰盆会期间的早课录音记谱。和念《华严会》曲牌后接《媳妇忙》（管子为 D 调）如下①：

谱例 3：

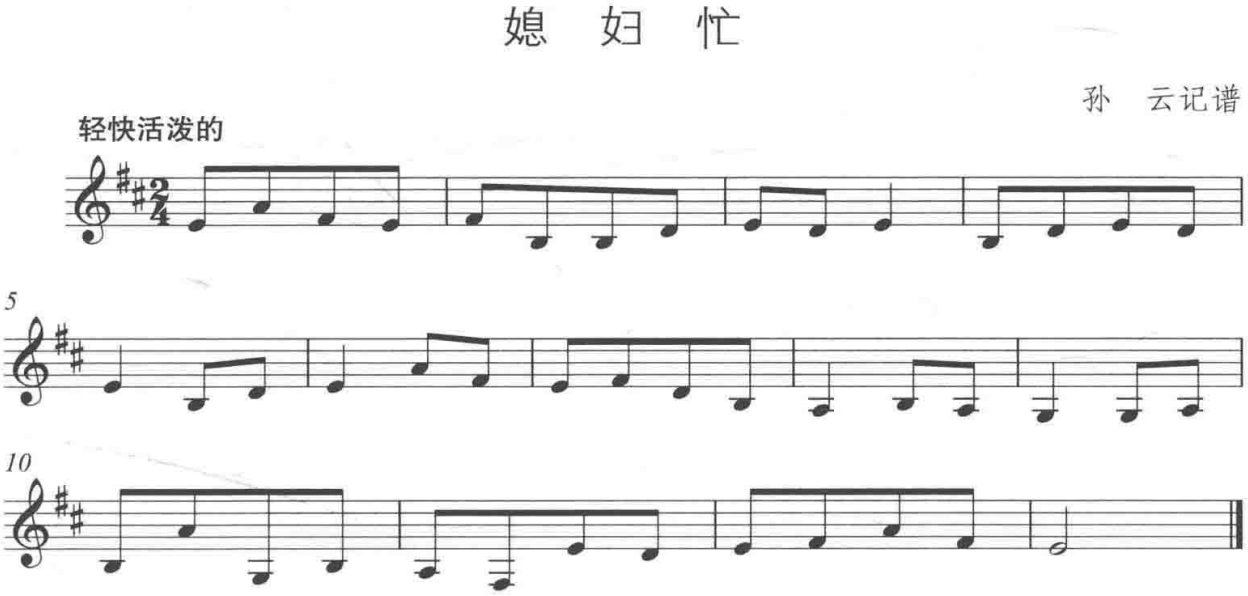
华　严　会

孙　云记谱



① 本文乐谱除了特别说明之外，全部为作者孙云听音记谱。

谱例 4：



【华严会】曲牌后紧跟【媳妇忙】已经成为南山寺一种固定的搭配，在佛教节日、佛教法会仪式前进行。值得强调的是，在日常的课诵中没有“香赞”，更不可能看到器乐演奏，只是纯粹的“清唱”；而【媳妇忙】则固化成为南山寺各种器乐曲的尾声。

（二）瑜伽焰口中的“俗乐”

瑜伽焰口是佛教超度祈福的一种重要法事活动，仪式中的乐曲按照仪式的特定内容进行程序化的演奏，能确定在“俗乐”期间为用的曲牌主要有【寄生草】【翠黄花】【净瓶】【云中鸟】【一枝花】【挂金索】【豆叶黄】【爬山虎】几首，现在经常为用的是【翠黄花】【净瓶】【云中鸟】【媳妇忙】【撼动山】五首。

【寄生草】是一首古老的曲牌，据冯光钰先生考证，最早可以追溯到元代戏曲家周德清的《中原音韵》，其在明清得到空前传唱。明朝永乐皇帝颁布的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》中即含有词曲。但是从全国流行的【寄生草】曲调分析，同名异曲者很多，现在北方佛曲流行的《十大韵》中，【寄生草】曲谱与五台山所遗存曲谱基本一致。五台山罗睺寺 1910 年抄本《宫商角□□□》中【记心草】[①] 与五台山南山寺 1935 年抄本《禅门五音歌曲》【寄生草】[②] 均有工尺谱，经

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 205 页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 257 页。

过比对基本一致，实为曲牌【寄生草】。详见下图：

图 5：罗睺寺 1910 年抄本

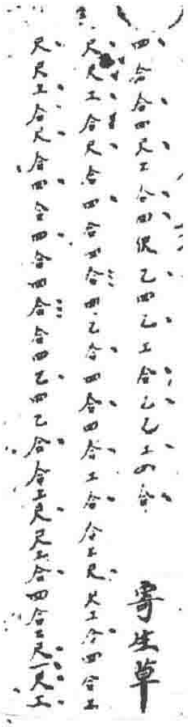
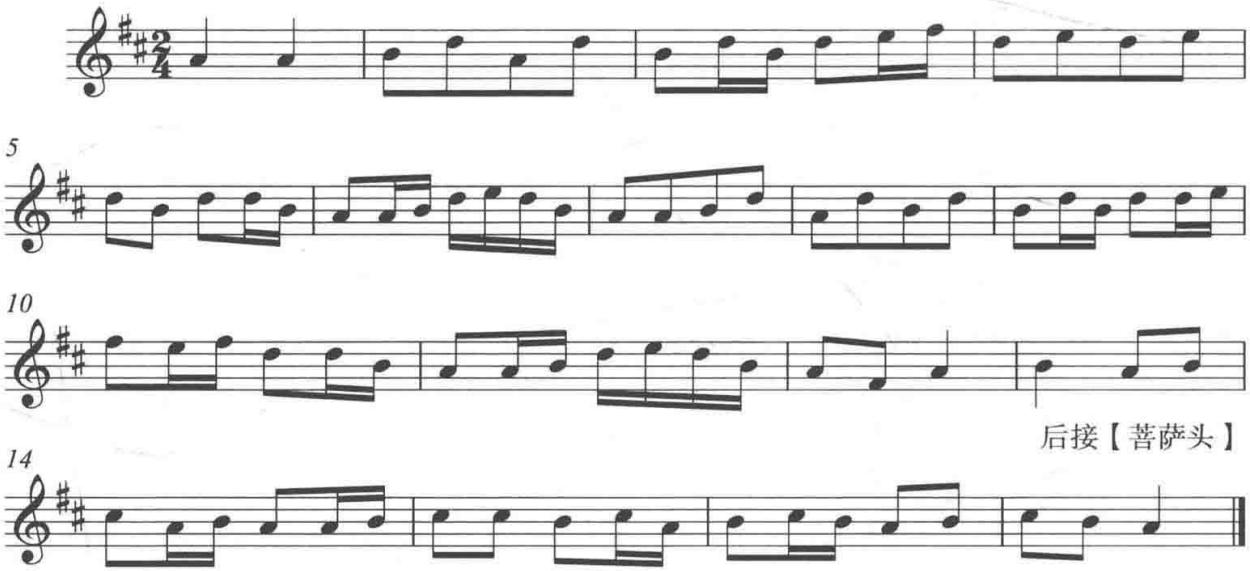


图 6：南山寺 1935 年抄本

谱例 5：

寄　生　草

《禅门五音歌曲》选
孙　云译谱



亚欣1948年采录的【寄生草】共有《香绕起》和《灯晃耀》[①] 两首，其曲调完全一致；韩军《五台山佛教音乐》中所录【寄生草】被改编成《漕溪水》与《香才起》。[②] 前者主要用于焰口中；后者用于佛教节日功课中。

【爬山虎】是一首在五台山青、黄庙都较为常用的曲调。其在黄庙主要用于六月“奉旨道场”的法会中，在“上师供”经文念诵间隙演奏，也用于“跳布扎”时从菩萨顶到罗睺寺路上的游行演奏；青庙则用于焰口仪式中。在五台山罗睺寺1910年抄本《宫商角口口》、南山寺1935年抄本《禅门五音歌曲》、佛光寺1978年抄本《山西五台山庙堂音乐曲调本》均有工尺谱记载，[③] 经过比对，曲调基本一致，与亚欣《寺院音乐》中听音记录的曲谱也基本吻合，与当下菩萨顶、镇海寺、罗睺寺、南山寺的传谱也基本一致。

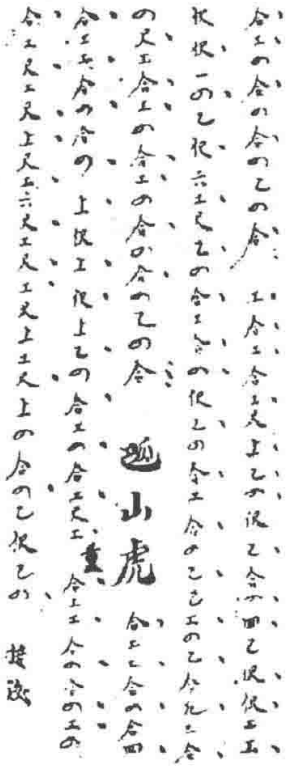


图7：南山寺1935年抄本

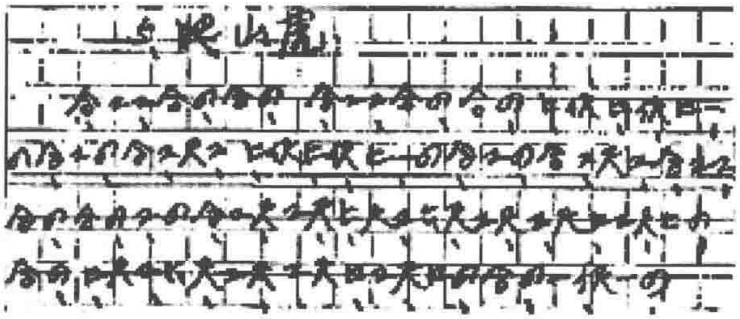
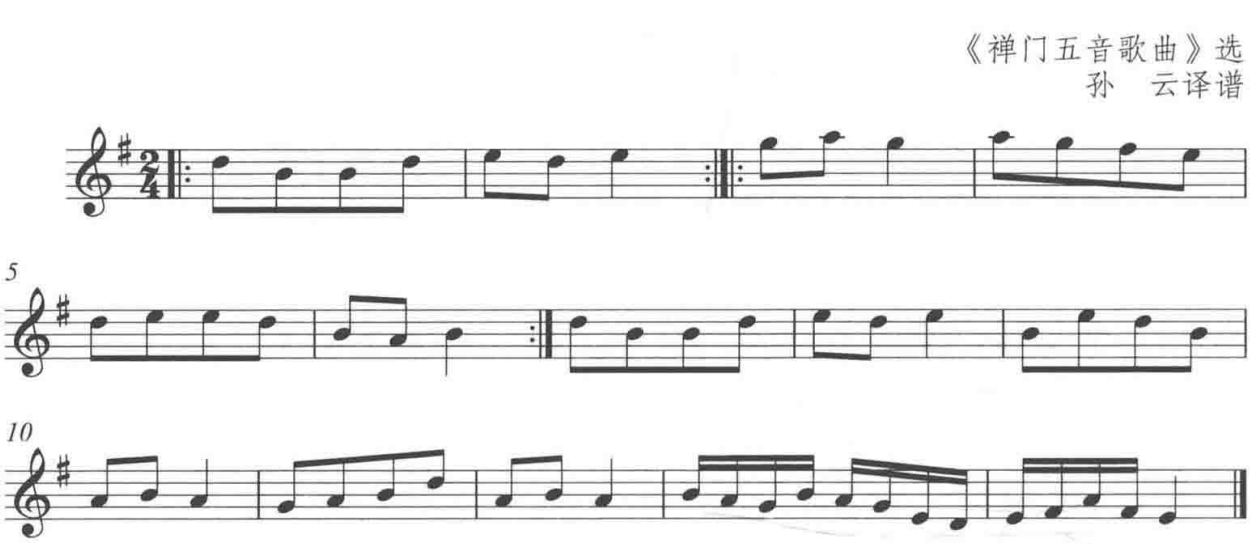


图8：佛光寺1978年抄本

① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第360页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第89—90页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第278页。

以下是根据南山寺1935年抄本《禅门五音歌曲》中所记工尺谱【爬山虎】的译谱①。

谱例6：



关于焰口中所用其他的“俗乐”曲牌还有很多，在后面的章节中会作出详细的分析，在此不再展开。

（三）《三昼夜本》与《吉祥会解》

从既往对五台山佛教音声的曲调记录中，几乎在所有的谱本中都会提到《三昼夜本》，并将其单列一栏，曲目也基本是属于专曲专用。其中亚欣《寺院音乐》共记录了29首曲调，刘建昌《五台山庙堂音乐》记录了8首，两类谱本中共涉及的“俗乐”曲牌只有【翠黄花】【望江南】【唐陀令】【撼动山】四首。

现在《三昼夜本》已经失传，韩军在20世纪80年代调查中发现了一本《吉祥会解》的曲本，里面记载了很多“俗乐”曲调，大约有17首。韩军认为《吉祥会解》就是失传已久的《三昼夜本》。但现在看来，不论是《三昼夜本》还是《吉祥会解》都已失传，其中所记录的乐谱确定为俗乐的有【望江南】【唐陀令】【撼动山】【采茶歌】【到春来】【叨叨令】【出队子】【进兰房】【爬山虎】【春天歌】【推碌碡】【浪淘沙】【寄生草】【滴溜子】【青天乐】【将军令】【柳含烟】【月儿高】【豆叶黄】。

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第258页。

从中可以看出有些曲子比如【寄生草】【滴溜子】【豆叶黄】并非专用，亦可在“放焰口”中应用。现在依然能够活态传承的主要有【月儿高】【爬山虎】【推碌碡】【撼动山】四首，尤其是【月儿高】使用频率较高，青黄庙皆有。罗睺寺1910年抄本《宫商□□□》、南山寺1935年抄本《禅门五音歌曲》皆有记载，当下菩萨顶、罗睺寺、镇海寺以及南山寺都有活态传承，详情见后面的第六章。

三、佛事散曲与伎乐供养

关于俗乐的佛化样态还有一种相对独立的“佛事散曲”。称其“佛事散曲”，是指不绑定于任何特定的仪式活动，具有相对的灵活性，可以根据演奏者的需要在佛事活动中较自由地选择。这部分曲牌绝大部分是以器乐的形式出现，在五台山遗存谱本《宫商角□□》中有约112首，《禅门五音歌曲》（1935年版）中有约47首，《山西五台山庙堂音乐曲调本》（1978年版）中有约49多首，亚欣《寺院音乐》（1955年版）中有25首，中国音乐家协会山西分会、山西音乐工作组编的《五台山庙堂音乐》（1978年版）载有15首，《民族器乐曲集成·山西卷》共有10首。但是真正能够活态传承下来的较少，菩萨顶、镇海寺、罗睺寺有十几首，南山寺、殊像寺约有三十首。详情如下：

表8：五台山佛事散曲一览表①

相关出处	佛　事　散　曲
《宫商角□□》本(1911年版)②	下山虎、畏兀尔、五福捧寿、下五台、四心人、阳河摘印、张飞古掌、貂蝉碾月、福劝儿、川金子、忍金娘、小十番、开八门、回回进宝、银纽丝、卖油郎、柳金娘、麦地花、到春来、随手、达子圈、粉红莲、日照光、玉楼、川石子、双非吊、金毛狮子、浪淘沙、长干枝、井桃元、二桃元、义春会、短花园、壹题（锭）金、吹四吊、尺字月儿高、川拨棹、工字小开门、八仙庆寿、江汉东桥山、贵八板、大成金、散八音、无明木、感皇恩、玉皇恩、谢皇恩、将军折、木耳、肆大景、肆小景、梆子腔、过南楼、穿魔皂、前八拍、捉木耳、集贤宾、赉集眉、进荷包、劝金杯、后八拍、江天孟雪、皂罗袍、玉茭枝、玉抱肚、大脱布衫、小梁州、拿鹅、拿鹅尾、南江风、北江风、斗鹌鹑、骂鱼郎、棉达絮、大花园、小花元园、大走马、小走马、拓榴花、遇夫人、四朝元、工字四朝元、傍妆台、二将军、拜金门、劝金杯、大叨叨令、小叨叨、山坡羊、斩貂蝉、醉太平、春季鹅郎、夏季鹅郎、西胡流、干枝梅、花字将军令、秋季鹅郎、冬季鹅郎、大将军、西牛角、正天子、苦伶仃、花园会、江苏班、〔改调〕二将军、〔改调〕枯榴花、丹花岩、上经台、采茶歌、番四句、五样、佃花开

① 散曲曲牌名全部遵照原谱本记录，故会出现一个曲牌多种记抄名称的现象。下文中出现的曲牌也同样如此，特此说明。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第201页，乐谱影印。

（续表）

相关出处	佛 事 散 曲
《禅门五音歌曲》（1935年版）①	乙字八板、散八音、合字爬山虎、媳妇忙、推碌碡、秀才进兰房、万年花、净瓶、四字月儿高、乙字普庵咒、尺字秘磨岩、磨棒锤、四不相、四季鹅郎子、上绣楼、叨叨令、十二层楼、工字月高、四字将军令、醉太平、洋烟花、茉莉花、打连成、打秋千、牧牛、订缸、赵云牧马、五哥放羊、苏武牧羊、虞美人、梳妆台、粉红莲、打银牌、走西口、立国歌、得胜鼓回朝、云中鸟、四字牧场、采茶歌、跌落金钱、胖娃娃、三国曲、桃园结义、长坂救主、八仙庆寿、四小景、过河
亚欣《寺院音乐》（1955年版）	秘魔岩、万年花、净瓶、推碌碡、月儿高、十二层楼、灯索、骂玉郎、打早鱼、四不相、四季鹅郎、二夏畤、三秧歌、四冬吟、上绣楼、叨叨令、小便门、山坡羊、小耳方、八拍子、云中鸟、吊棒槌、清口（江）引、美女思春、算盘子
《山西五台山庙堂音乐曲调本》（1978年版）②	十二层楼、万年花、秘魔岩、净瓶、推碌碡、进兰房、四字月儿高、工字月儿高、四不相、打早鱼、骂鱼郎、大开门、云中鸟、采茶歌、散八音、木耳、爬山虎、山坡羊、媳妇忙、儿子急、一字八宝、凡字八宝、工字八宝、小放牛、撇白菜、卖菜、割韭菜、粉红莲、茉莉花、打连成、打秋千、哭灵堂、走西口、哭长城、洋烟花、下学歌、开荒、番四句、上绣楼、思故乡、虞美人、五哥放羊、叨叨令、磨棒槌、四季鹅郎子（春夏秋冬）、上小楼、一字大开门、小山坡羊、醉太平
《民族器乐曲集成》（2000年版）	万年欢、月儿高、工字月儿高、散八音、哭灵堂、秘魔岩、如意歌、四字月儿高、上字翠黄花
菩萨顶、镇海寺当下传谱	水龙吟、醉太平、万年欢、山坡羊、四字月儿高（上下）、四字如意歌、翠黄花、秘魔岩、二字八板、小八板、干枝梅、（上下）、过山虎、合字爬山虎
南山寺当下传谱	云中鸟、媳妇忙、翠黄花、爬山虎、乙字八板、工字牧场、打早鱼、牧场、秘魔岩、十二层楼、净瓶、哭皇天、撼动山、上字翠黄花、工字八板、四字月儿高、工字月儿高、万年欢
殊像寺当下传谱	媳妇忙、爬山虎、净瓶、万年欢、秘魔岩、十二层楼、推碌碡、进兰房、哭长城、大钉缸、大得胜、东方红、挂红灯、学雷锋、小牧牛、哭灵堂、粉红莲、叨叨令、苏武牧羊、寄生草、采茶歌、打秋千、打连成、撼动山

从以上的表格可以看出，佛事散曲是五台山佛教音声中所含“俗乐”最多的一类。换言之，俗乐进入佛教音声系统，大部分是以“散曲”“器乐”样态出现在仪式中，与经文之赞偈、专门佛教仪式绑定者则为少数。“用之则兴，不用则亡”，恰是由于其不依附于特定的仪式活动，故使用频率相对较低，这部分曲牌遗失最多。上述表格中能够活态传承至今者甚少，其中黄庙大约有15首、青庙大约有34

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第255页，乐谱影印。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第269页，乐谱影印。

首。但是从另一个层面分析，这些仅有的遗存曲牌之所以能够保留至今，还是因为僧人将它们从“佛事散曲”的游离状态变成了各种法会中经常演奏的曲目。所以，上述器乐曲牌虽被人们习惯称为“佛事散曲”，但其中有一部分也成为当下法会仪式中经常演奏的曲目，比如【媳妇忙】【爬山虎】【八板】【云中鸟】等。它们虽没有与经文缔结，但与仪式活动紧密融合，表现出相对的稳定性。

由此可见，从佛教传统而言，不论是文本遗存还是活态依存，这些大量存在的器乐曲实为伎乐供养的最好表达。关于伎乐供养，早期阶段实为专职乐工供养与寺属音声人供养两种形式，唐宋之后逐渐向僧人演变，从而形成了僧人伎乐供养与其诵经说法合而为一的形式，明朝五台山的史籍与壁画中都出现了相应伎乐供养的记载。从当下如此之多的“器乐散曲”来分析，可以看到更多伎乐供养的意义，而如果站在世俗的角度来看，它们又与中国古老的礼乐文化传统紧密相关。因此，究其本质而言，这些器乐曲彰显出伎乐供养与礼乐文化的双重表达。

四、器乐的双重为用

器乐的使用是当下中国佛教音声南北发展的重要分水岭，也是时下五台山佛教音声南北派区分的一个突出标志。五台山佛教音声青黄并举且都存在“笙管笛”演奏尤为值得关注，在“笙管笛”演奏中既有古老曲牌的遗存也有不断吸收民歌小调之后的器乐化转变，而为用则主要体现在“格念”与“吹腔”两种样态：前者实为唱诵时的伴奏，后者则是纯粹的器乐作品。“笙管笛”演奏于日常早晚课中一般不会出现，只有在佛教节日、重大的佛教法会中才会“兴师动众”，这不仅揭示出器乐的“伎乐供养”本质，也体现出“礼乐”文化的重要意义。

站在局外人的视角分析，不论是铙钹、忏钟、磬、铛铛、法螺、大号，还是唢呐、管子、笙、笛、云锣，都是乐器。但是从局内人的角度看，其间还有一个细微的差别：铙钹、忏钟等实为法器；笙管、唢呐等则更具有伎乐供养的含义，同时也体现出对传统礼乐文化的接衍。从使用的频率与为用的时空也能彰显出二者的差异：铙钹等法器是日常功课或者任何佛事活动中必不可少的工具并与诵经固定搭配，形成程序化的点板节奏实为所有寺院的共同特点；笙管唢呐等乐器则只有在重大佛教法会、节日中才会出现，一般寺院没有人会演奏。

就唢呐、管子、笙、云锣的为用角度分析，主要体现为格念（和念）与吹腔两种方式。格念是五台山佛教的一个专用名词，特指唱诵过程中有乐器伴奏的形式，在五台山遗存曲本《禅门五音歌曲》中有时候写作“和念”，有时候写作“格念”。韩军《五台山佛教音乐》中采取了“和念”的称谓，五台山殊像寺的果明师傅则称其为格念，南山寺的伽海师傅指出它们是同一个意思，因此在这里我们暂且依照僧人的叫法将其命名为“格念”。格念的曲目在五台山有很多，比如青庙的【华严会】【参礼条】【翠黄花】【千声佛】【五方结界】【寄生草】【召请条】【三皈赞】【普庵咒】【铃杵真言】等，而黄庙中主要有【点洞伊勒面】【官共打旦】【捧措点连】【加贯知仲】【嘎达玛】【乃旦】【元旦俊乃】【乔尼喇嘛】【申措丹巴】【努鹫玛】【架位金窟】几种。

这些格念的曲调大部分都以经文或者仪式专曲命名，因此很难判定它们是否是从世俗音乐转变而成，比较容易判定的只有以本来曲牌面目示人的【寄生草】【翠黄花】，此外一般较难断定。有的为一曲多用，比如【华严会】曲牌，被改编成了【香赞】【杨枝净水赞】【回向偈】等；有的实为专曲专用者，比如【参礼条】【召请条】【五方结界】一般都是在焰口仪式中为用，实为“仪式专曲”。这些格念的曲调同样可以清唱，尤其是在一般的法会中或者施主没有特殊要求奏乐的法会中都有存在清唱的可能。但在一般情况下，这些在重大法会中出现的仪式专曲通常不会在日常活动中出现。

除了格念，器乐另一个非常重要的作用就是“吹腔”。在既往的研究中，很多文献辑录将吹腔单列一栏，这些吹腔应该是特定的器乐作品。其一般不与经文、赞偈进行绑定，相对而言较为自由。比如南山寺中经常演奏的曲目有【净瓶】【云中鸟】【媳妇忙】【爬山虎】【万年欢】【八板】【月儿高】等，而菩萨顶、镇海寺经常演奏的曲目有【水龙吟】【醉太平】【万年欢】【山坡羊】【四字月儿高】【四字如意歌】【翠黄花】【秘魔岩】【二字八板】【小八板】【万干枝梅】【过山虎】【合字爬山虎】。这些曲目虽然都是吹腔，但只在佛教仪式且为重大法会中才出现，日常功课中一般不轻易使用，因此更多地彰显出一种伎乐供养的意义。吹腔显然比诵经赞呗要进入得晚一些，在使用频率上仅次于“格念”，且具有强大的造势功能，同时又兼具“礼乐相依”的文化属性。

五、“俗乐”不俗

当我们对以上世俗音乐在佛教中的依附样态进行分析时，就会发现这些“世俗音乐”虽然有的与偈颂、歌赞绑定，有的成为仪式专曲，有的以散曲之样态游离，但它们都在佛教仪式中为用，只不过使用的频率、时空有所区别，功能有所不同而已。那么这些进入佛教仪式中的世俗音乐是否还是世俗音乐？如何来看待这些进入佛教系统中的“世俗音乐”呢？它们与真正的同名同曲的世俗音乐有何异同？当我们在解析世俗音乐与宗教音乐的相通之处时，更应该看到这种相通之下的相异，“俗乐”不俗、实现神圣化的转变，恰是我们所必须关注的重要内容。

以僧人与俗人为例，一个俗人出家进入佛门之后，那他是俗人还是僧人？很显然，这是一个无需回答的问题。他已经不是世俗中人，虽然从其生理上而言，他还是那个他，还是他原来的凡身肉体，但进入佛门之后，遵守戒律清规，穿僧衣、过僧活、尊僧制，在某种程度上已经“脱俗”，并在长期严格的自律修行中神圣起来，最后成为觉悟的佛、菩萨等，这也就实现了由世俗到神圣的转变。因此我们称之为出家人。这是一个常识认知，音乐也是如此。一首世俗音乐在进入佛教系统之后，它也“出家”了，并被佛化成各种样态，或者与偈颂、歌赞绑定，或者与仪式绑定，但不管是哪一种，都成为佛教仪式中不可或缺的组成部分，经过天长日久的打磨之后，被佛化成了与原来不一样的“佛教风格”，变得清雅、神圣。虽然从音乐本体上讲，乐曲还是那首乐曲，还是那个从世俗社会移植过来的乐曲，但是由僧人演奏，便与俗人演奏截然不同；站在世俗的角度还是站在佛门角度，这之间有相当大的区别，这也就是法器、法曲之命名的重要原因。

僧人习惯认知的法器钟磬、铙钹、铛铛、法螺、铃杵、大号并非佛教所独有，在道教、民间乐班甚至是国家礼仪用乐中也共同存在，都是一样的物品、用具，钟磬还是那个钟磬，铙钹还是那个铙钹，但为什么有世俗与宗教的区别？其实质与其“为用”的生态环境比如功能、仪式、制度等紧密相关：一旦进入佛门，经过佛门仪式仪轨的打磨，必然佛化成神圣的事物。按照伊利亚德的研究分析，这应该是一种“显圣物”，是一种能够显示出神圣力量的东西：“借助于神圣的表征，任何物体都能够成为某种‘别的东西’。但是在本质上它仍然是其自身，因为它仍然属于它所属的那个宇宙的时空之中。一块神圣的石头仍然只是一块石头，显而易见

（或者更确切地说，是从世俗的观点来看），这块石头与任何一块别的石头没有什么不同之处，但是相对于那些认为一块石头能够自我以神圣示人的人而言，那块石头当下的存在已经被转化成一种超自然的存在。”①

法器、法曲亦是如此。当看到它们，任何有宗教体验的人能够感受到它的用处，它的特指，它所隐含的神圣而巨大的力量，它所表征的敬畏等，与世俗乐器实为不同。而让它们能够放射出这种神圣敬畏力量的正是佛教的仪式仪轨：在仪式上仪轨中，法器、法曲用来供养佛陀、菩萨以“惊吓”厉鬼、护佑后人，代表着超自然力量来与神鬼打交道，因而使其具有了超越世俗音乐、世俗乐器的功能，实为佛教的护法之器，这正是佛教音声中“俗乐不俗”的两面表征。

进入佛教音声体系之内的“世俗音乐”已经“去世俗化”，并呈现出敬畏崇高的神圣力量。虽然站在世俗的角度，它还是那个它，并没有更多的改变，但是当我们看到佛教音声中“俗乐”的本质时，更要看到其潜在和隐形的“显圣”表征层面，这是研究者视角转换的重要所在，也是“俗乐不俗”的辩证认知。

① 〔罗马尼亚〕米尔恰·伊利亚德著：《神圣与世俗》，王建光译，北京：华夏出版社，2002年，第3页。

第四章　五台山佛教音声的构成及其为用

汉藏并存、青黄并济以及南北派合流发展，实为当下五台山佛教音声发展的基本特征。从其构成上分析，主要可以划分为转读、歌赞、仪式专曲与器乐供养曲这四种类型。以菩萨顶为代表的黄庙音声、以南山寺为代表的青庙音声以及以黛螺顶为代表的南派音声成为五台山佛教音声为用的重要切入点，“音声佛事融为一体”彰显出佛教供养传统与礼乐文化的双重表达。

第一节　五台山佛教音声的四分构成

在既往的研究中，一般从形态层面出发将佛教音声划分为器乐与声乐两大类型，或者从功能层面划分为经文音声与经外音声两种。而本文在前人研究的基础上主要立足于佛教文化传统的概念表达，将佛教音声划分为转读、歌赞、仪式专曲与器乐供养曲这四种类型。转读与歌赞是僧人日常功课、佛教法会仪式中必不可少的重要内容；“仪式专曲”实为专曲专用；器乐供养曲的形式更多以器乐散曲状态为主，且只有在重大的佛教节日与佛教法会中才会出现。“转读、歌赞、仪式专曲、器乐供养曲”的四分格局不仅彰显出其各自的功能、形态，还体现了从仪式核心层次到外围层次的释俗渐变，彰显出佛教音声与世俗主流音乐创承体系的亲密缔结。

一、转读与歌赞

“转读”一词在《大般若波罗蜜多经》《大宝积经》《地藏菩萨本愿经》《大方等大集经贤护分》《佛说药师如来本愿经》《药师琉璃光如来本愿功德经》《合部金光明经》等经典著作中屡见。何为转读？丁福保在《佛学大辞典》中的解释为：

"读诵经典也，转者自此移彼展转之义，地藏本愿经下曰：或转读尊经。"①

另有："转读大般若经六百卷也。转读者，唯读每卷之初、中、后数行，若言读大般若经，即每行通读，此转读般若之本据。"②

从上述文献分析，转读主要有两种内涵：一是泛指诵经；二是特指摘读佛经。传入中土之后，则主要是前者，即一般意义上的诵经，但是囿于曲与文之拗口，所以"转读"又有了"转梵为汉"之意，因此才有了慧皎在《高僧传》所言："谓梵音深妙令人乐闻者也，然天竺方俗，凡是歌咏法言皆称为呗，至于此土咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。"③

由此可以得知，自慧皎所处的时代开始"诵经"，实际上已经形成了近语言的"转读"以及类音乐的"歌赞"这两种内涵。尤其是从当下佛门弟子的诵经样态来分析，的确存在着这种"转读"与"歌赞"一分为二而又合二为一的形式：前者是语言基础上的夸张，主要用于念诵经文、咒语、真言，实为"散文"样态；后者则是歌唱赞美的"类音乐"，主要是对经中偈颂或者专门创制的各种"赞子"的唱诵，比如【香赞】【杨枝净水赞】【阿弥陀佛赞】【赞佛偈】等，多有固定点板，以定节拍。

（一）转读

转读与经文、真言、咒语绑定，体现对佛经教义的诵读、修学、传播。从其音声形态上分析，绝大部分是语言直读为主，当然也有少许部分听起来旋律性稍强。就五台山青庙中的"转读"而言，也主要分为两种形式：一种是念诵；一种是曲调稍强的歌唱。④ 大部分经咒比如常用的《佛说阿弥陀经》《佛说盂兰盆经》《地藏菩萨本愿经》《心经》《楞严咒》《大悲咒》《十小咒》《变食真言》《甘露水真言》《普供养真言》《往生咒》等，都是在语言基础上进行的些许变化；而比如有些偈、咒语，如《普庵咒》《二佛咒》《普贤菩萨十大愿》等，则较为"动听"。

"二佛咒"是指阿閦佛、弥陀佛的咒语，在《禅门日诵》中被列为必读内容，但现在五台山能够诵此经者只有南山寺，且只是在节日或重大法会期间的早课中才会加念。以下为南山寺中元节期间早课念诵的"二佛咒"：

---

① 丁福保：《佛学大辞典》"转读"条，在线检索 http：//fodian. goodwed. net. cn/fodict. asp.

② 陈兵：《现代佛学小辞典》，成都：成都出版社，1996 年，第 154 页。

③ ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第 508 页。

④ 韩军将其划定为"直读"与"吟诵"两类。

谱例 7：

二　佛　咒

孙　云记谱

南山寺早课念诵（大法会期间）

东方端　坐　满月世界，　药师琉璃光如

4

来，　乌瑟泥沙光照，秘密门开，演说陀罗尼，随心满意，长福消

7

灾　南无薄伽伐帝，鞞杀社，窭　噜薜琉　璃，　钵喇婆，

10

喝啰阇也，　怛　他　揭　多　耶，　阿啰喝帝，三

13

藐三勃　陀耶，怛你野他，唵，鞞刹逝，鞞　刹逝，

15

鞞　杀社，三　没揭帝沙诃，药师如来，能除九横，长福消灾，二

18

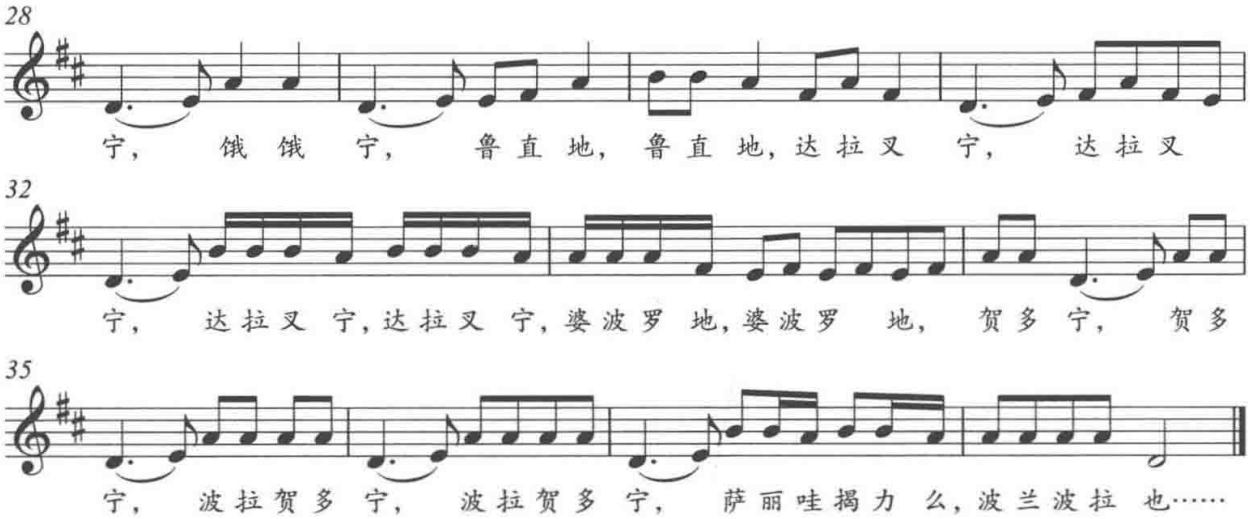
佛演化在婆娑，　东阿毗，　西弥陀，十三条大戒犯波罗，

21

怕阎罗，勤忏悔，　罪消磨，南无薄伽　伐帝，阿曲皮饿耶，

24

怛他揭揭多耶，阿啰喝帝，三藐三勃陀耶，　怛你野他，唵，　饿饿

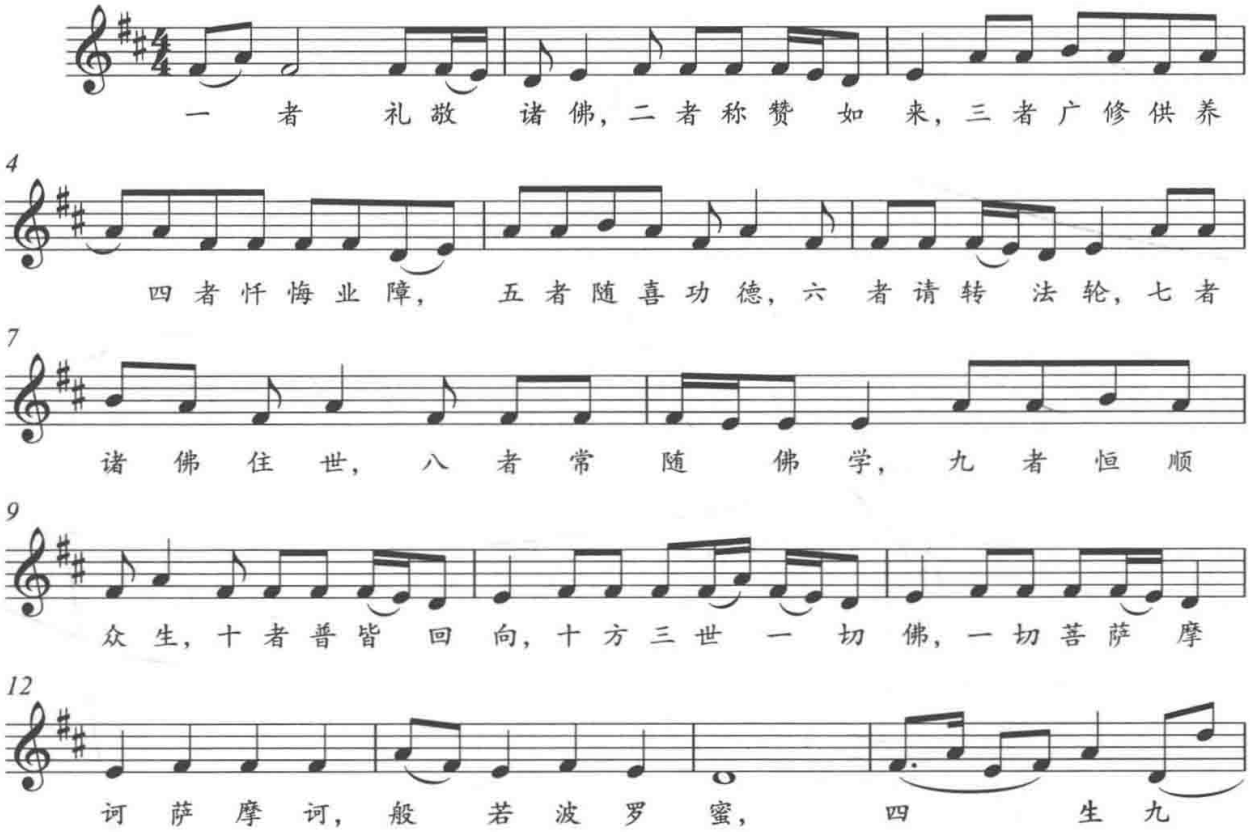


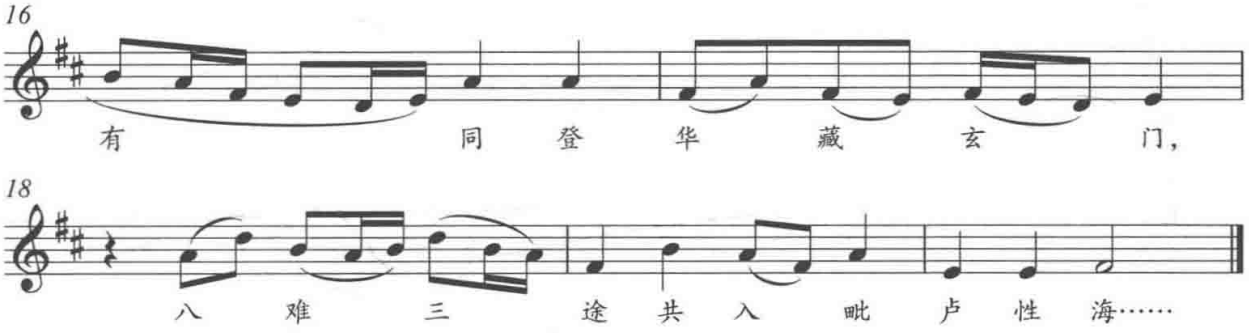
《普贤菩萨十大愿》选自《普贤行愿品》，一般是日常早课中必须念诵的重要“大愿”。既为早课之必读，则寓意着从一天的开始就要发愿与努力自持。

谱例 8：

普贤菩萨十大愿

孙　云记谱





关于转读，在这里需要特别提到的是《普庵咒》。它是《禅门日诵》中的经典曲目，虽然在当下的寺院与民间都有流布，但是在五台山能够传承下来的只有南山寺，且一般不在日常功课中念诵，而只在朔望日、佛教节日或重大法会期间的早课中才会加念。据传，《普庵咒》实为南宋普庵禅师所创作，初始本为一首清唱曲目，随着明朝古琴曲谱的刊载，遂成为器乐作品流行于世俗社会，而在寺院中则出现了清唱与器乐伴奏的格念形式。《普庵咒》严格意义上不属于“佛说之经”，但已经成为中国寺院朔望日必唱曲目，在某种意义上也具有了佛教经典之实。其歌词全部为梵文，五台山罗睺寺 1910 年抄本《宫商角□□》[①] 与南山寺 1935 年抄本《禅门五音歌曲》[②] 均有记载，这与当下演奏基本一致。此曲在后面的章节中会详细地分析。

（二）歌赞

歌赞婉转悠扬，具有很强的旋律性，在佛经中主要体现在偈、颂部分。除此之外，还有相当一部分不属于佛经偈颂，是后世所创，且被纳入了功课必读内容。在印度文献中记载的“四百赞”“一百五十赞”据说是尊者摩咥里制吒者所造，后成为印度佛门弟子的必修课，只可惜没有传入中土。从当下寺院中流行的大部分“赞”子（不包括经中偈颂）来看，中土之呗赞应该是历代高僧大德、文人所创。

然而西国礼敬，盛传赞叹，但有才人，莫不于所敬之尊而为称说，且如尊者摩咥里制吒者，乃西方宏才硕德，秀冠群英之人也……初造四百赞，次造一百五

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 214、237、238 页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 259、265、267 页。

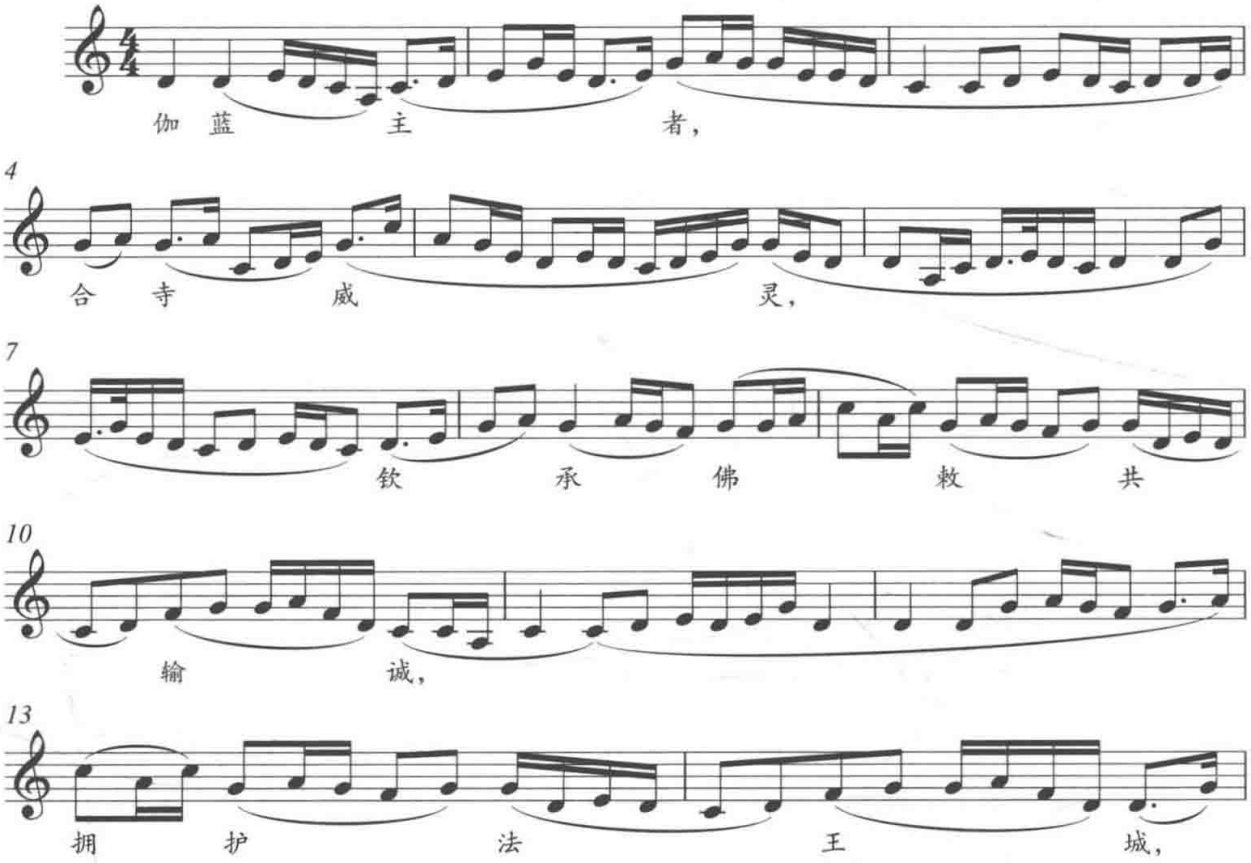
十赞，总陈六度明佛世尊所有胜德……故五天之地初出家者，亦既诵得五戒十戒，即须先教诵斯二赞，无问大乘小乘，咸同遵此……然而斯美未传东夏。①

时至今日，在五台山青庙中流行的歌赞主要有【炉香赞】【韦陀赞】【三皈赞】【伽蓝赞】【西方赞】【赞佛偈】【杨枝净水赞】【莲池赞】【药师赞】【药师偈】【释迦牟尼赞】【宗喀巴大师赞】【文殊赞】等。这些赞子有的是清唱，比如晚课必唱曲目《伽蓝赞》；有的是“格念”的形式，比如由【华严会】改编而成的《香赞》《杨枝净水赞》。当然其他大部分还是清唱者较多。下面乐谱为黛螺顶的《伽蓝赞》以及南山寺的《香赞》（曲牌为【华严会】）：

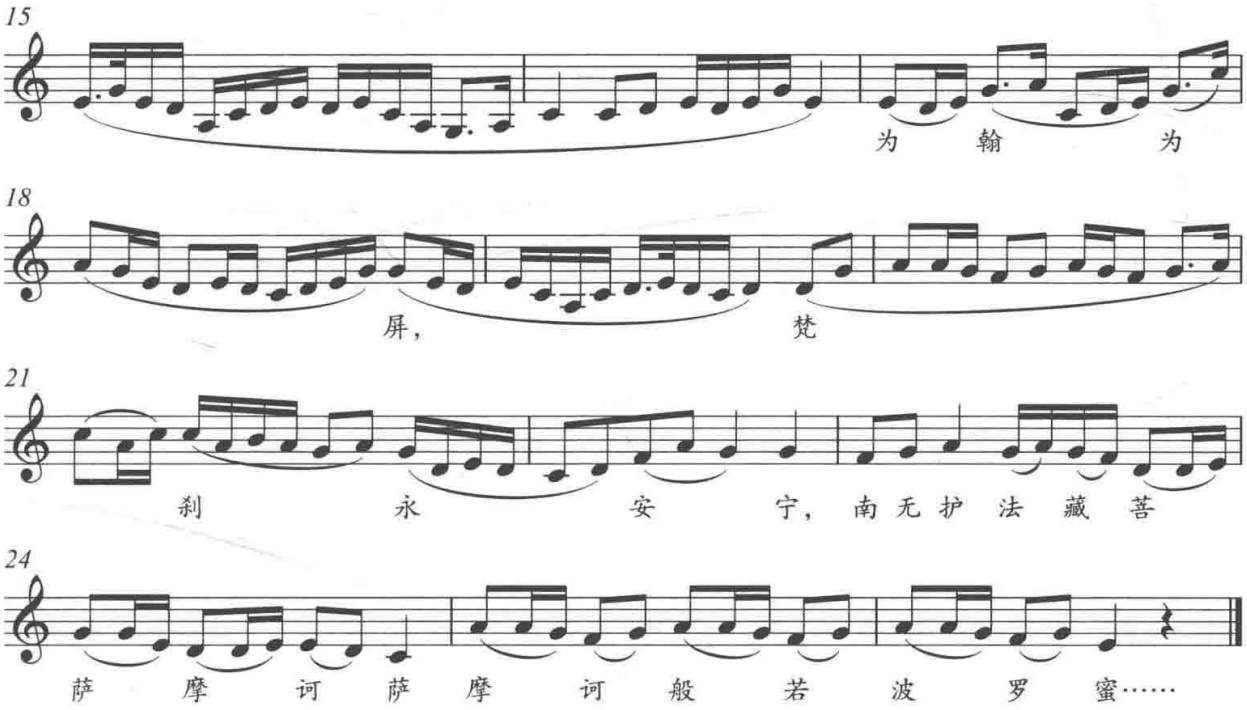
谱例 9：

伽　蓝　赞

孙　云记谱



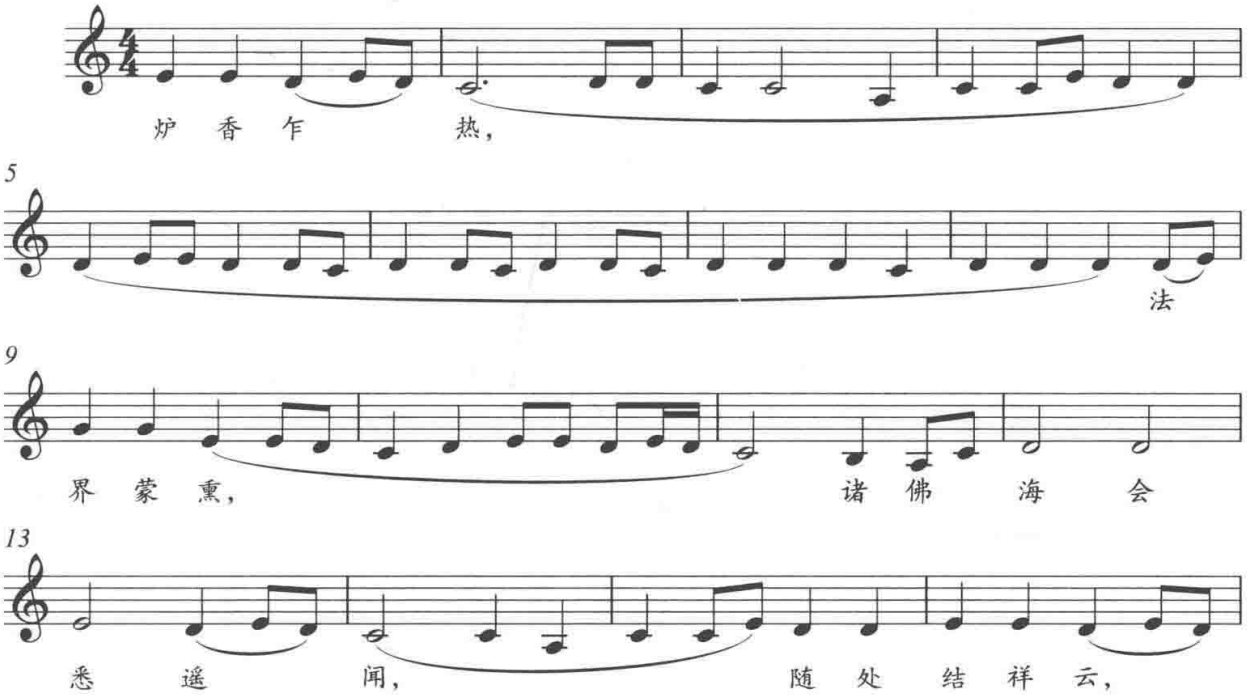
① ［唐］义净著，王邦维校注：《南海寄归内法传校注》，第 178—179 页。

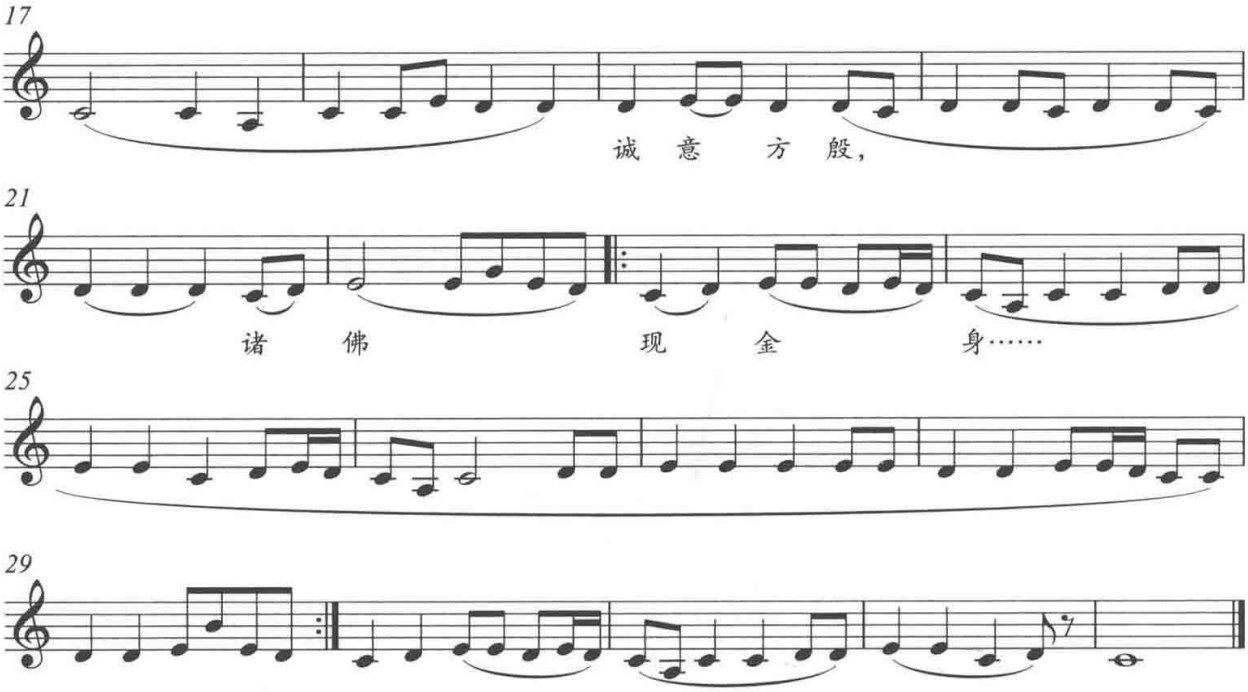


谱例 10：

香赞（【华严会】）

孙　云记谱





除此之外，还需要指出的是，有些曲目不隶属于“赞子”，但却是真正意义上的“歌”。它们大多曲调委婉优美，并被纳入早晚功课中的必唱内容，比如【千声佛】【回向偈】【三皈依】【祝愿偈】等。这一部分曲调连同上面的赞子一起，统称为“歌赞”，是功课、佛事活动中不可缺少的重要组成部分。这些“歌赞”与“转读”相比，在佛教早晚课本中“标示”有着明显不同，其程序化的点板符号以及钟磬、鼓、忏钟的编配非常清楚。如下图：

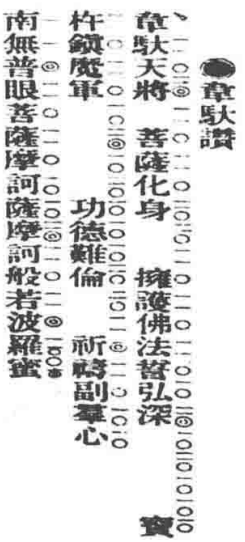


图 9：韦驮赞

图 10：赞佛偈

上图中的“◎”表示大磬；“●”表示引磬；“—”表示钟；“○”表示鼓；“ᵇ”表示将磬（大磬或引磬）捺住；“⊙”表示大磬与引磬同敲。“ᵇ”表示大磬与钟同敲。

这种编配与乐队配器相通，形成固定程序化的演奏，在赞、偈或者其他旋律性非常强的唱诵中不仅起到节奏拍板的作用，而且也具有“通灵”之功效。其虽与世俗社会之“乐器”相通，但实为佛教神圣性的“显圣物”，是法器、礼器的双重表征。

二、仪式专曲与器乐供养曲

仪式专曲是指用于某些仪式的专用曲目，属专曲专用，不可替代；器乐供养曲恰恰相反，无特定仪式捆绑，属散曲，具有很大的灵活性，可替代。前者稳固性较强，后者则极易消亡。

仅就仪式专曲而言，青庙焰口仪式中有【五方结界】【参礼条】【召请条】【铃杵真言】【稽首皈依】；《三昼夜本》中有【消灾灯】【灯祭子】【一锭金】【五方赞】【送神偈】等；黄庙《上师供养》中有【点洞伊勒面】【捧措点连】【加贯知仲】【官共打旦】【嘎达玛】【乃旦】【元旦俊乃】【乔尼喇嘛】【申措丹巴】等。这些仪式专曲更多的是以特定仪式内容、过程来命名，并已固化成为佛教仪式仪轨中不可或缺的组成部分，只要这些仪式还在，那么依附于这些仪式的专曲就会牢固地传承下来。时至今日，我们之所以依然还能够看到这些曲目的存在，在很大程度上是依附于这些仪式本身的承载特性而致。

除此之外，有相当一部分以“俗名”现身的曲调则是作为佛事散曲、吹腔（器乐）而自由地使用。它们不依附于某一种特定的仪式，而是随着演奏者的“选择”在仪式中间起着调节作用。这些曲目具有可替代性，选择权在于僧人自己对所驾驭曲目的熟练程度以及个人喜好。而这些相对“游离”的器乐作品更具有了“伎乐供养”的重要意义。在五台山的遗存谱本中，其常以“佛事散曲”或“吹腔”进行类归。时至今日，依然能看到谱本的佛事散曲约有100多首，活态传承下来的有50多首，其中大多数是“文本遗存”。正所谓“用进废退”①，恰是由于佛

① “用进废退”最初由法国生物学家拉马克提出，认为生物在新环境的直接影响下，习性会发生改变，某些经常使用的器官会发达增大，而不经常使用的器官则会逐渐退化。

事散曲演奏的不固定性与可替代性，僧人从中选择的余地较大，且只在重大法会、佛教节日期间为用，因而使用频率较低，恰是由于其演奏的不固定性与可替代性，一些不常用的乐曲也就渐渐消失了，经常“为用”的曲调比如【媳妇忙】【翠黄花】【净瓶】【荫中鸟】等则保留了下来。

除此之外，还有一种专门以法器为主的“打击乐”组合，比如青庙寺院中以鼓、铙、钹、铛铛为主的【天下通】【狗细咬】等“法器牌子”。其在日常功课亦不会出现，也主要用于法会期间早晚课的开经以及焰口仪式中。

综上所述，不论是笙管乐还是法器牌子，游人在寺院内一般不会轻易遇见，只有在佛教节日、法会等相关佛事活动中才能有幸见到，其彰显出与典礼仪式的亲缘缔结。从这个层面上分析，它们实为中国传统礼乐文化的佛教表达；如果站在佛教的层面，又彰显出伎乐供养传统的延续发展。如是，这些从世俗社会走来的器乐作品更具有了礼乐文化与伎乐供养的双重表征意义。

表 9：五台山佛教音声分类一览表

音声种类	相　关　内　容	音声形态	为　用
转读	各种经、咒语、真言的念诵，比如楞严咒、阿弥陀经、普贤菩萨十大愿王、心经、地藏菩萨本愿经、大悲咒、十小咒、往生咒、变食真言、甘露水真言、普供养真言、普庵咒……	以念为主	日常为用
赞、偈	炉香赞、韦驮赞、三皈赞、伽蓝赞、西方赞、赞佛偈、杨枝净水赞、莲池赞、药师赞、药师偈、阿弥陀佛赞等各种偈赞	歌唱	经常为用
仪式专曲	例如焰口仪式中，比如【参礼条】【召请条】【铃杵真言】【三皈赞】【五方结界】等	器乐、格念	特定仪式专用
器乐曲	纯器乐：比如【爬山虎】【寄生草】【醉太平】【万年欢】【媳妇忙】【云中鸟】【十二层楼】等	器乐	节日、重大法会
	法器牌子：【天下通】【狗细咬】	法器牌子	

从上述表格我们可以看出，转读、歌赞、仪式专曲等与经文绑定者都具有“法名”，很难判定它们的真正来源是专创还是拿来为用；而器乐供养曲绝大多数仍以“俗名”为之，因而一目了然地就能判定其世俗渊源。从使用的频率来分析，

纯粹的器乐供养曲使用频率最少，这是导致其逐渐消亡的最重要的原因。如是，我们将五台山佛教音声分为四大类，便能相对清晰地把握其构成与来源，也能看清它与世俗音乐的重要渊源。通过下面的示意图，这种关系就更加明晰：

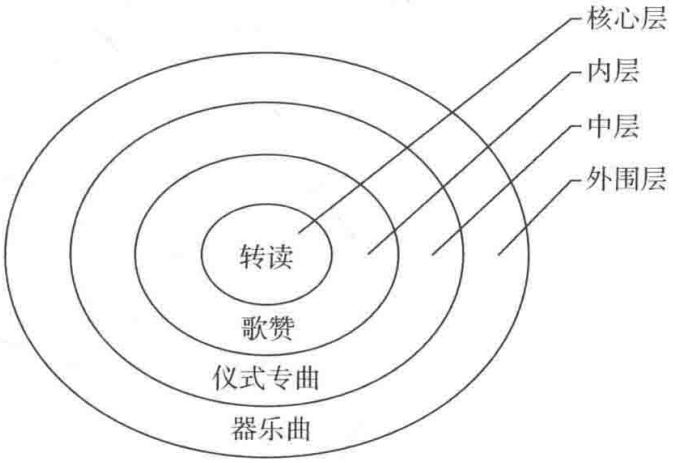


图 11：五台山佛教音声系统

从上图可以看出，转读是五台山佛教音声体系中最为核心的环节，任何功课、佛事活动必不可少，亦不能少；歌赞除了经中偈颂之外，还涵盖历代高僧大德所创的赞颂礼佛之曲，也是僧人日常功课中不可或缺的重要组成部分，但有些歌赞比如《香赞》《戒定真香》只有在朔望日与法会期间演唱；仪式专曲则是某种特定仪式用乐，日常功课绝对不用；器乐曲只有在节日、法会期间才可能使用，日常一般不用。

从其构成上分析：越往外，世俗性越强，到最外层则几乎全部是由“俗乐”演变而成；越往里，世俗性越少，到了核心的转读部分多数以直读念诵为主。这实为佛教音声最本质的特征，也是与世俗音乐截然不同的地方。从其稳定性上分析：从核心层到最外层，音声发生变动、遗失的比例逐渐加大。其中“转读”的传承最稳固，代代相承，变化甚少；歌赞也成为世代传承的经典并写进功课范本中，甚少丢失；而仪式专曲由于与仪式紧密缔结，相对而言也较容易保存；最外层的“器乐供养”则是数量最多的一种，也是遗失最多、最快的一种。

第二节　五台山佛教音声的为用个案

仪式是佛教音声的载体，也是僧尼修行、超度祈福的重要手段；音声则是佛教仪式结构中不可或缺的组成部分，也是与神鬼“对话”的重要媒介。正所谓音声佛事，二者的相互依存体现了音声与佛事胶着一体的本质特征。透过仪式可以看到佛教音声的为用过程以及中国传统礼乐文化的佛教表达。但是从当前的研究来看，大多集中于历史、音乐本体的分析，而对佛教仪式音声的研究甚少，这在一定程度上忽视了仪式在音声中无可替代的关键地位，也忽视了作为佛教之音声的文化本质。

佛教仪式实为佛教音声本质精神的体现，如果单纯从仪式中剥离出“音乐”进行研究，那么很容易忽略佛教音声所依托的整个文化生态环境，看不到这些音声本体存在的本来面目以及真正价值，对佛教音声的理解也就缺失了其本质精神的解读，对同一首乐曲在不同场域中的为用（国家典礼、民间礼俗、宗教仪式）“定位”也就模棱两可。因此，佛教音声仪式的研究不可或缺。从当前的研究来看，只有韩军的《五台山“焰口”的音乐形式》[①]《五台山佛教音乐》《五台山佛教音乐总论》以及杨秋悦的《五台山殊像寺瑜伽焰口佛事录》[②] 这几篇文论中有所涉及。前者仅限于提纲挈领的总括概论，没有详细展开；后者则是对殊像寺的焰口仪式过程的详细辑录，但相对于汉藏并存的五台山佛事活动而言，显然黄庙、南派的音声仪式过程并没有涵盖其中。

从整体上分析，五台山佛教音声为用可以划分为三种类型，即以南山寺为代表的汉传佛教的北派、以菩萨顶为代表的藏传佛教的格鲁派以及以黛螺顶为代表的汉传佛教的“南派”。青黄并济、南韵与北韵兼有是五台山佛教音声的突出特征。而究其具体的音声仪式而言，虽有很多比如早晚课、打谱佛、交供、千僧斋、放蒙山、盂兰盆会、水陆大法会、浴佛节等各种佛教节日，但是其中最具代表性、最常用、音声形态最完整、最丰富的应该是青庙的放焰口、黄庙的六月大法会。虽然水路法会也是最殊胜的法会，但是囿于耗费时日过长、牵扯到的主法人员过多，因此

① 韩军：《五台山“焰口”的音乐形式》，第34—36页。

② 杨秋悦：《五台山殊像寺瑜伽焰口佛事录》，袁静方主编：《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，第443页。

较少举行。故选择青庙南山寺的焰口仪式与黄庙菩萨顶的六月大法会仪式，应该是能够较真实、完整地反映当下五台山佛教音声为用的基本概况的，而作为垄断众多寺院的青庙南派音声也是我们研究的重要内容。如是，以五台山南山寺的焰口仪式、菩萨顶六月大法会仪式以及黛螺顶晚课仪式为例，对其中音声为用的过程进行阐释分析具有典型意义。

一、南山寺焰口仪式中的音声为用

五台山青庙寺院众多，但是笙管笛皆备的只有南山寺与殊像寺。南山寺实为元代皇家寺院，现为五台山禅门佛事音声的重要培训之地，其现任住持释汇光2009年被确立为青庙音声的国家级传承人。

据现有文献记载，南山寺始建于元代，清代重修。共分七层：下三层名为极乐寺，中间一层是善德堂，上三层是佑国寺。佑国寺是应元世祖忽必烈的遗愿所建，实为元朝皇家寺院，是元朝帝王、皇太后大做佛事的重要场所。寺内有慈禧太后御笔题“真如自在”牌匾。从整个的结构、雕塑、建筑来看，南山寺在五台山也堪称一绝。而从当下五台山佛教音声的传承分析，南山寺应该是五台山青庙最为传统的寺院之一。

南山寺佛事活动众多，但放焰口可以说是普遍为用，也是音声最为丰富与完整的重要佛事活动。有关焰口之由来虽有几种说法，但皆大同小异。《佛说救拔焰口饿鬼陀罗尼经》载：

> 尔时世尊，在迦毗罗城尼俱律那僧伽蓝所，与诸比丘并诸菩萨、无数众会，前后围绕而为说法。尔时阿难独居静处，念所受法，即于其夜三更已后，见一饿鬼名曰焰口，其形丑陋，身体枯瘦，口中火然，咽如针锋，头发蓬乱，爪牙长利，甚可怖畏。住阿难前，白阿难言：“却后三日，汝命将尽，即便生于饿鬼之中。”是时阿难闻此语已，心生惶怖，问饿鬼言：“若我死后生饿鬼者，行何方便，得免斯苦？”尔时饿鬼白阿难言：“汝于明日，若能布施百千那由他恒河沙数饿鬼，并百千婆罗门仙等，以摩伽陀国所用之斛，各施一斛饮食，并及为我供养三宝，汝得增寿，令我离于饿鬼之苦，得生天上。”阿

难……即从座起，疾至佛所，五体投地，顶礼佛足，身体战栗，而白佛言："愿救我苦。所以者何？……"尔时世尊告阿难言："汝今勿怖，我有方便，令汝能施若干百千恒河沙数饿鬼，及诸婆罗门仙等种种饮食，勿生忧恼。"佛告阿难有陀罗尼，名曰"无量威德自在光明殊胜妙力"，若有诵此陀罗尼者，即能充足俱胝那由他百千恒河沙数饿鬼，及婆罗门仙等上妙饮食……皆得摩伽陀国所用之斛七七斛食。阿难，我于前世作婆罗门，于观世音菩萨所，及世间自在威德如来所，受此陀罗尼故，能散施与无量饿鬼及诸仙等种种饮食，令诸饿鬼解脱苦身，得生天上。阿难，汝今受持，福德寿命皆得增长。"尔时世尊即为阿难，说陀罗尼曰……"①

《佛说救拔焰口饿鬼陀罗尼经》实为唐代不空所译，其中将焰口的由来、目的以及咒语等情况进行了描述，指出了放焰口实有"福德寿命皆得增长"的功效。但今天看来，此功能逐渐拓展，其不仅有超度六道众生之功，也有为活人祈福消灾之能。其中所记录的《变食真言》《甘露水真言》等不仅是"焰口仪式"中的不可或缺者，而且也是盂兰盆会、佛教节日晚课中的重要组成部分。

从其源头分析，唐朝实为焰口引入中土的重要时期，也是五台山焰口传播的关键时期，不空及其弟子含光等人主持建造的五台山金阁寺催进了密宗传播的速度，对五台山瑜伽焰口佛事的兴起与发展有着重要的奠基意义。元朝时期，随着藏密进入五台山，帝王及其番僧在五台山大做佛事，更促进了五台山焰口的发展。明朝，焰口得到了空前的发展，朱元璋颁布实施瑜伽教僧的培养制度，使中国出现了国家行政举措下的第一批专职化的瑜伽教僧，从而推进了焰口佛事的职业化进程。

时至今日，"放焰口"依然是五台山佛事活动中最为普及、音声最为丰富和完整的法事仪式。有的是应斋主请求的专场，有的则是寺院佛教节日之需。既可以为生者放"阳焰口"，也可以为亡者放"阴焰口"，还可以伴有多种功能的综合焰口。虽侧重点不同，但都可以达到超度亡亲、冤亲、债主，祈福归愿，延长寿命的功效。放焰口时间较长，过程复杂，一般从晚上 7 点到半夜 11 点。《瑜伽集要救阿难

① ［唐］不空译：《佛说救拔焰口饿鬼陀罗尼经》，《大正新修大藏经》（第 21 册），第 464 页。

陀罗尼焰口轨仪经》载：

> 若作饿鬼施食之法当于亥时是施食时，若于斋时施饿鬼食者，徒设功劳，终无效也。不是时节妄生虚诳，鬼神不得食也，不从师受，自招殃咎。①

下面所记录的仪式过程是南山寺2011年中元节晚上（农历七月十五日，公历8月14日）所举行的仪式活动。金刚上师为义慧师傅，地点南山寺祖师厅，管子吹奏为伽友师傅，司鼓伽海师傅。其涉及的音声形态既有“转读”，比如【心经】【往生咒】【变食真言】【甘露水真言】【普供养真言】等，也有赞偈，比如【香赞】【杨枝净水赞】【三皈赞】等；仪式专曲则包含曲目【参礼条】【召请条】【五方结界】【铃杵真言】等；其他器乐供养曲还有【媳妇忙】【净瓶】【荫中鸟】【撼动山】等。详情如下：

表10：五台山南山寺中元节焰口仪式过程

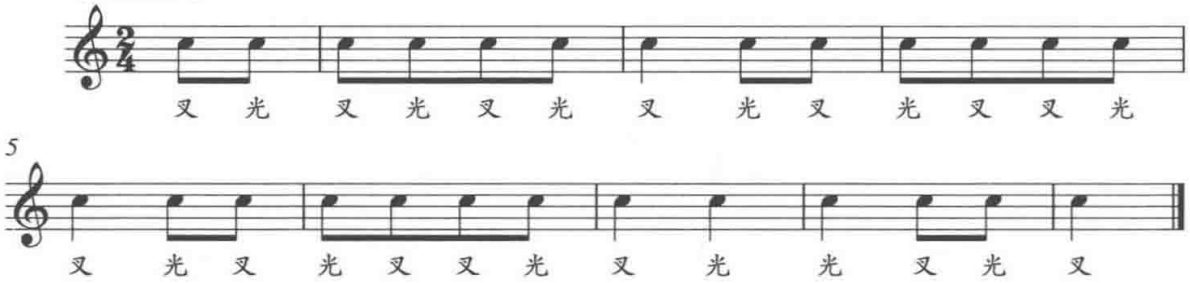
一、启经、净坛、开坛，主法、住持、斋主分别进香、跪拜
1. 大雄宝殿起经，主法、住持、斋主上香礼拜佛菩萨，钟鼓、磬、铙钹齐鸣，奏法器牌子【天下通】和【狗细咬】；格念【香赞】，后接【媳妇忙】，在【千声佛】的伴奏下走出大雄宝殿前往祖师庭。 **谱例11：** 法器牌子【天下通】【狗细咬】 “光”代表钹，“叉”代表铙　　孙　云记谱 【天下通】 光　光叉　光　叉　光　叉　光　叉　光　光　叉叉　光　叉　光　叉　光　叉 6 光　叉　光　叉　光　叉　光　叉　光　叉　光　叉　光　叉　光　接【狗细咬】

① ［唐］不空译：《瑜伽集要救阿难陀罗尼焰口轨仪经》，《大正新修大藏经》（第21册），第468页。

（续表）

【狗细咬】

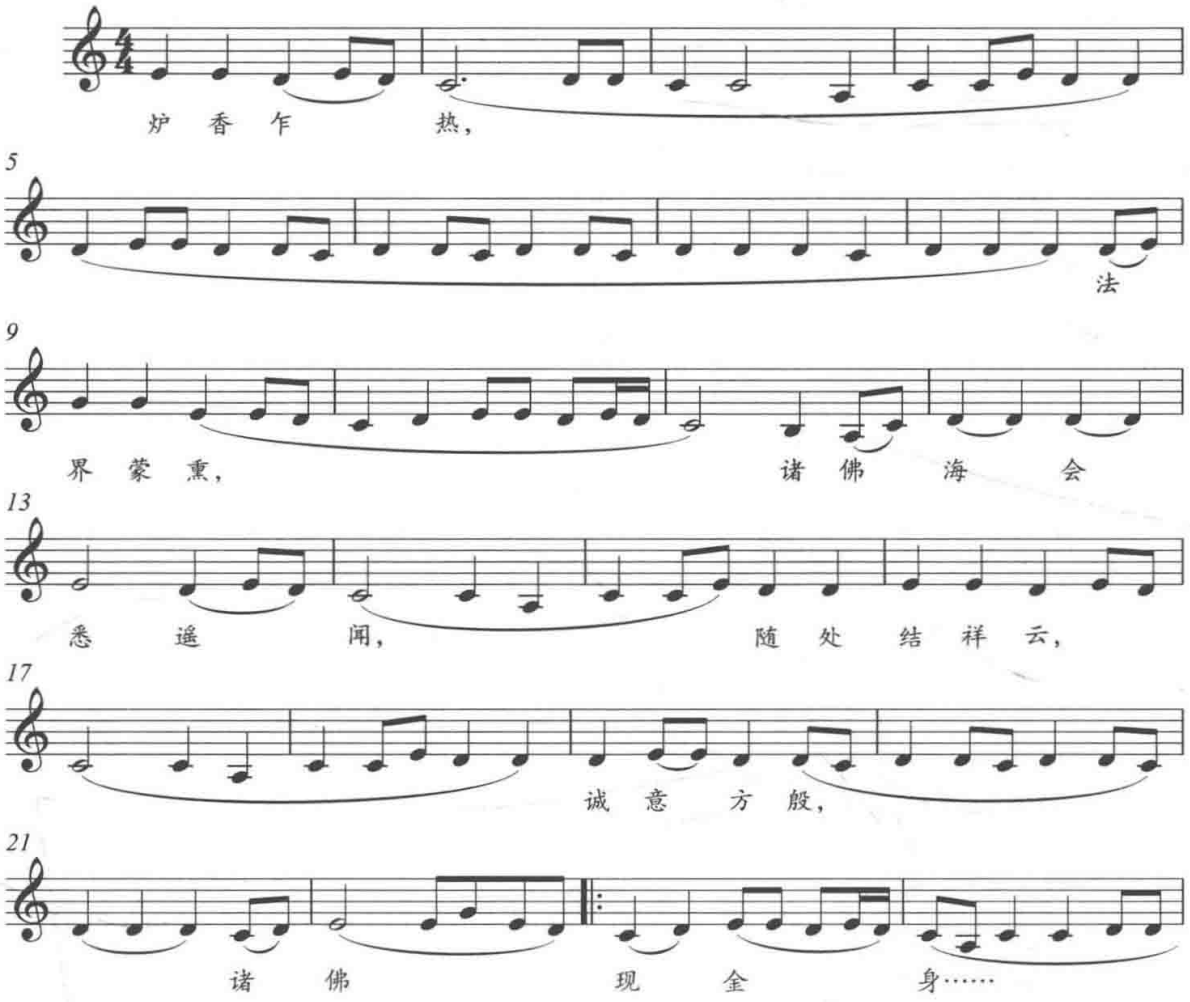
孙　云记谱



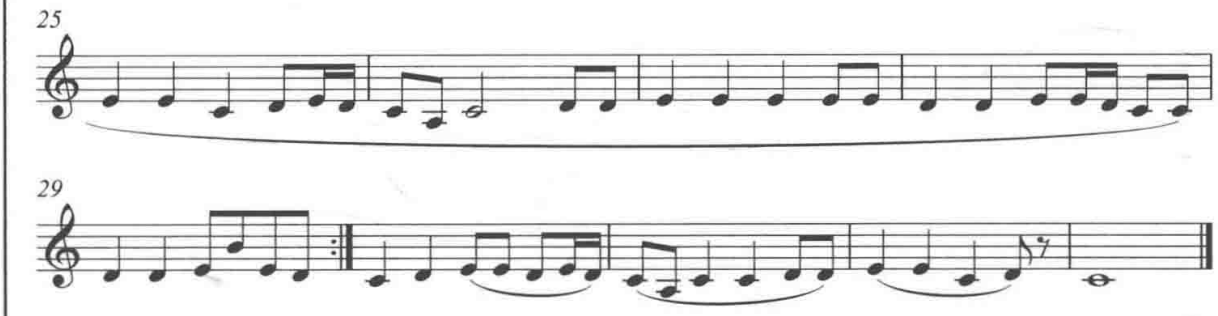
谱例 12：

华　严　会

孙　云记谱



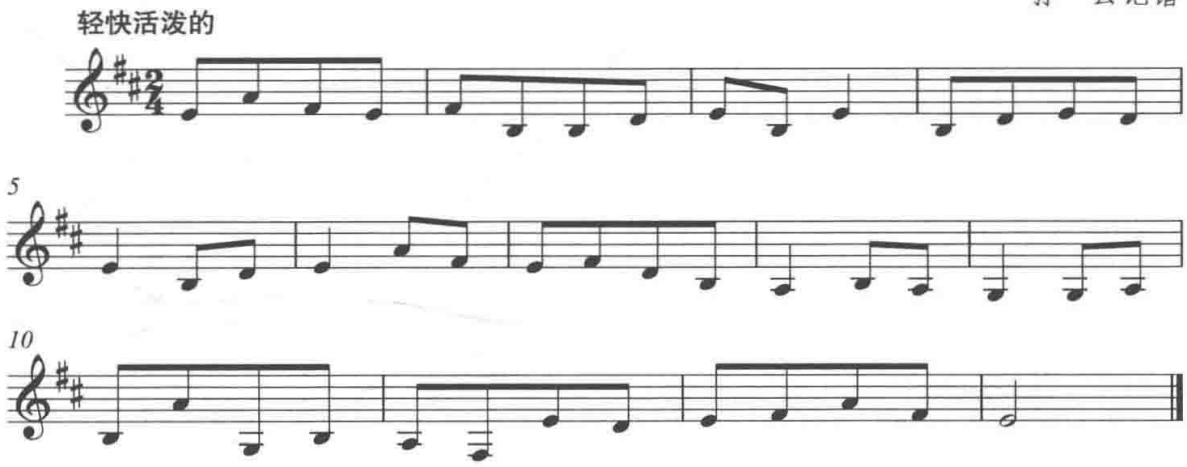
（续表）



谱例 13：

媳 妇 忙

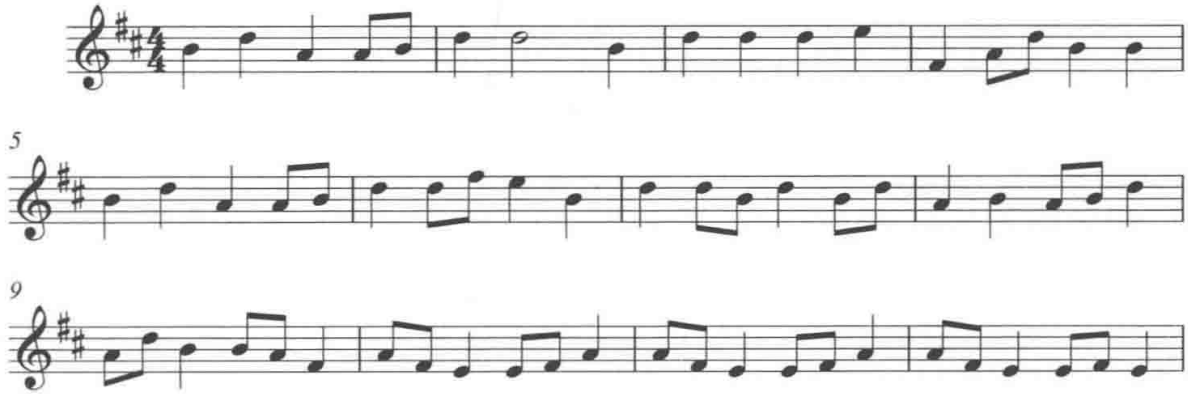
孙 云记谱



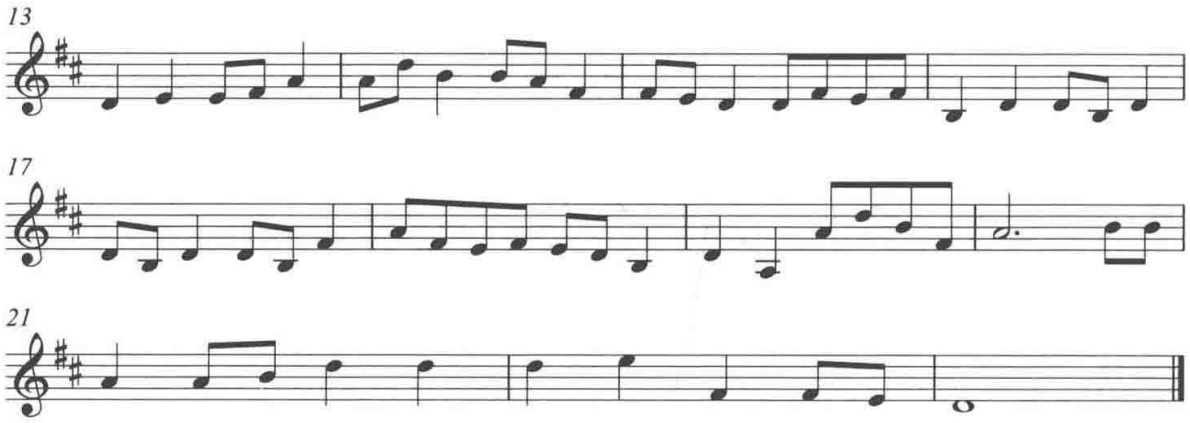
谱例 14：

千 声 佛

孙 云记谱



（续表）

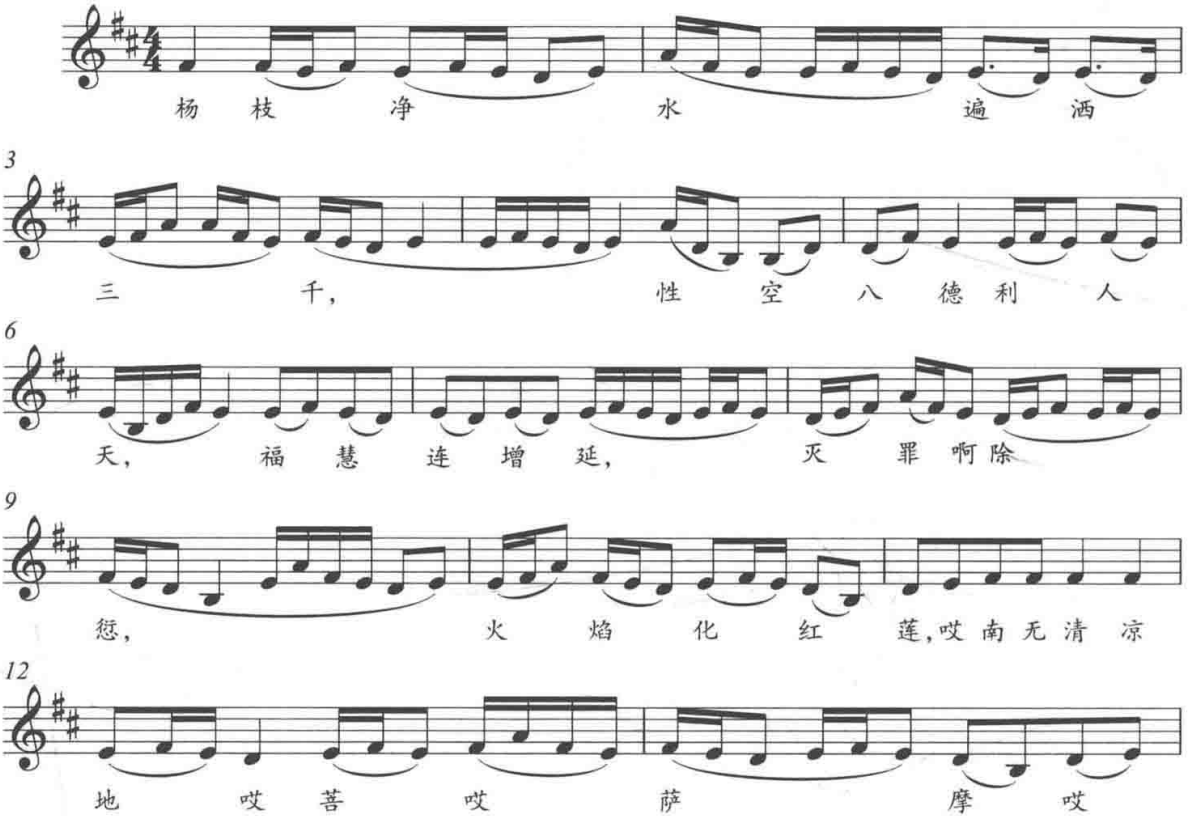


2.“祖师庭”内“祖师排位”前净坛，开坛，进香，行礼。清唱【杨枝净水赞】，依次念诵《心经》——《往生咒》——《变食真言》《甘露水真言》《普供养真言》——吹奏【快华严会】主法、主持拜佛礼佛。

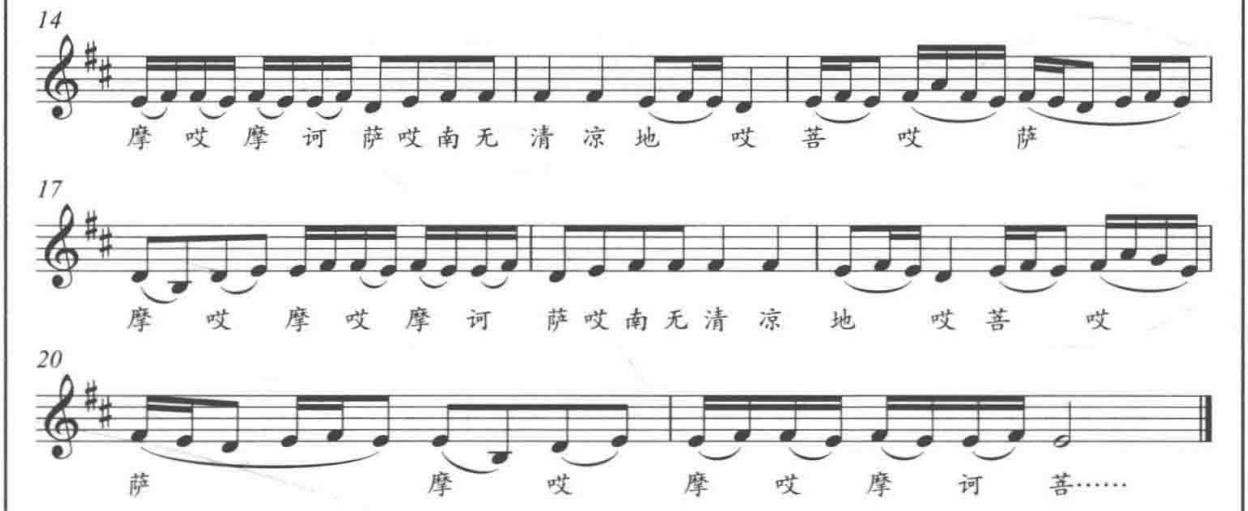
谱例 15：

杨枝净水赞

孙　云记谱



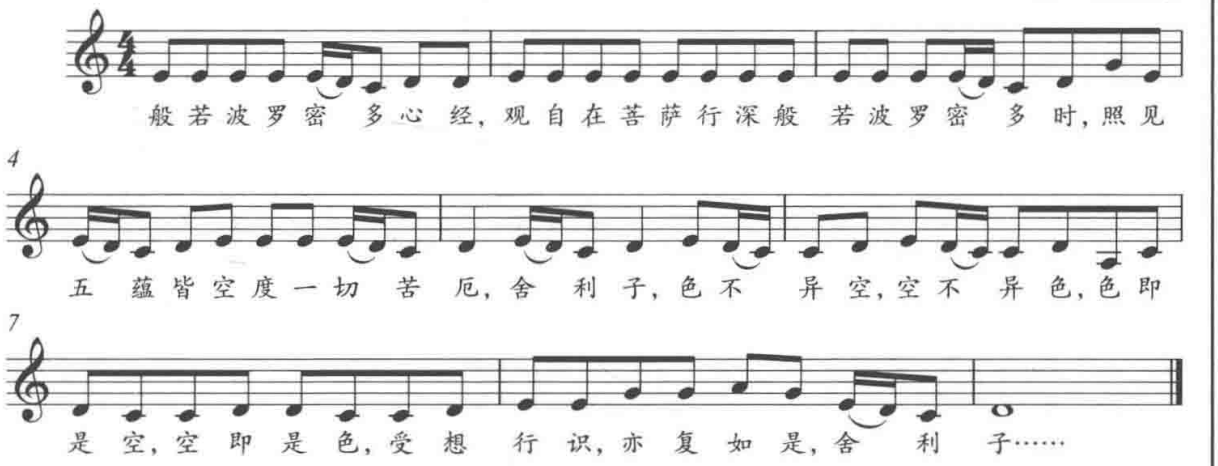
（续表）



谱例 16：

心　经

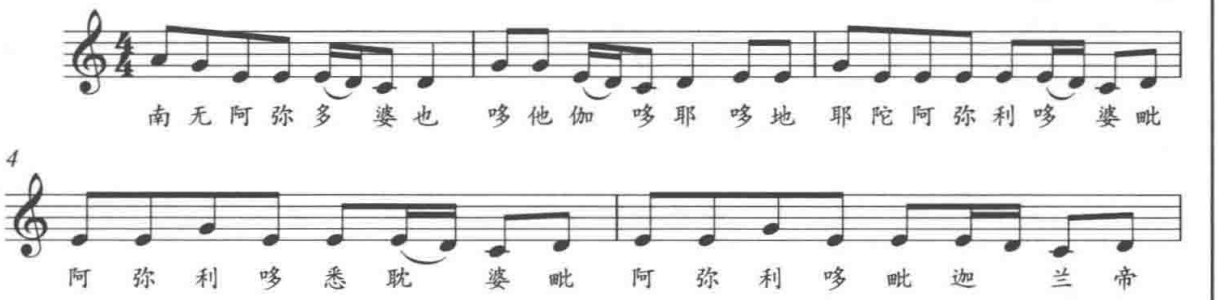
孙　云记谱



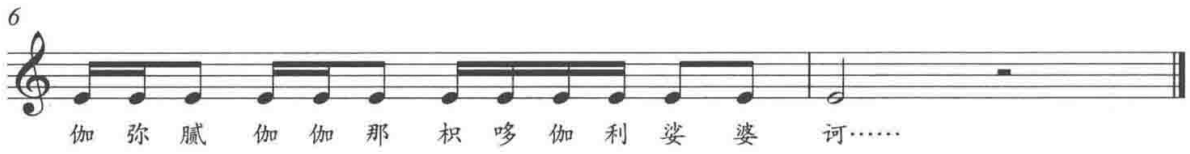
谱例 17：

往　生　咒

孙　云记谱



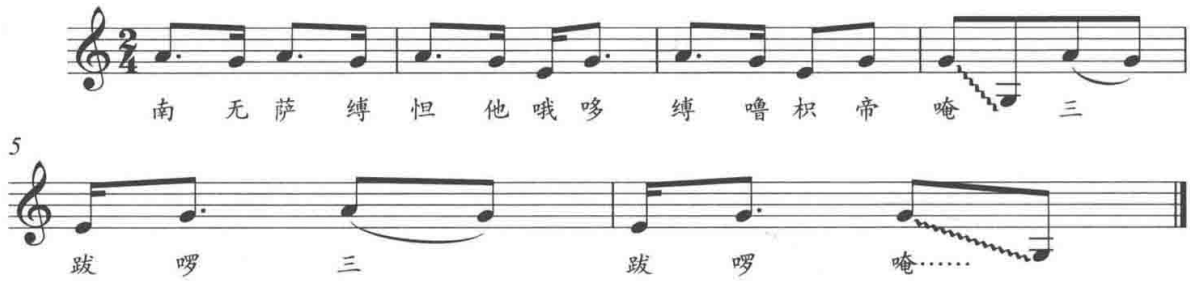
（续表）



谱例 18：

变食真言

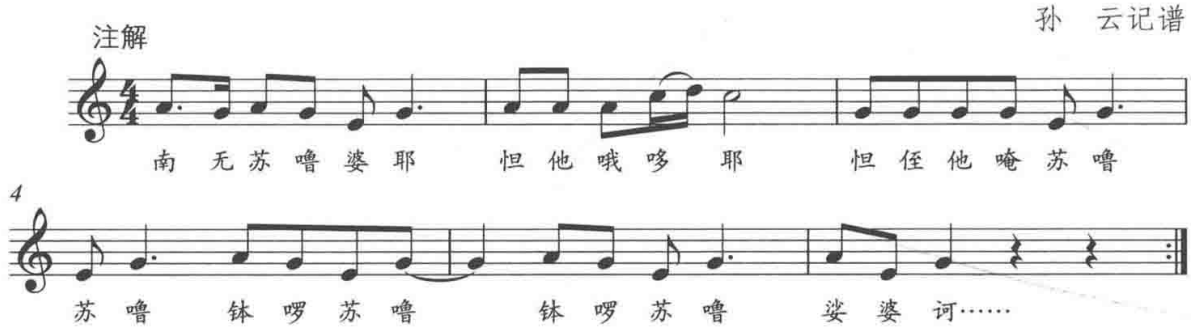
孙　云记谱



谱例 19：

甘露水真言

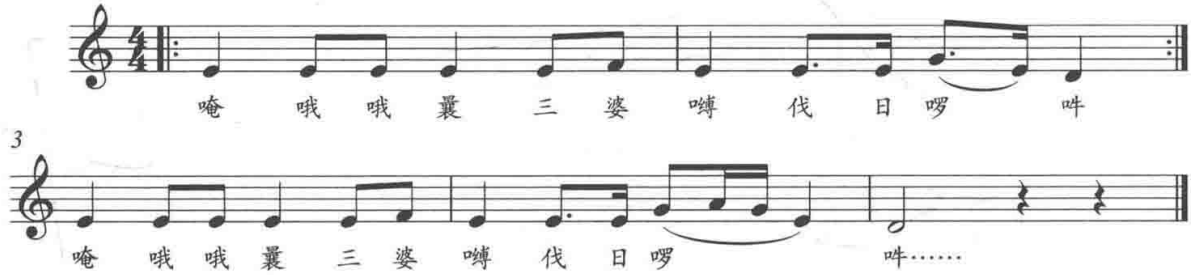
孙　云记谱



谱例 20：

普供养真言

孙　云记谱



（续表）

3. 在《千声佛》的伴奏下到“面燃坛”前进香、行礼——念诵“南无清凉地菩萨摩诃萨”三称——《大悲咒》——《变食真言》《甘露水真言》《普供养真言》,① 然后吹奏《快华严会》拜佛礼佛到超度的灵牌前。

谱例 21：

南无清凉地菩萨摩诃萨

孙　云记谱

哎　南　无　南　无　清　凉　地

5

菩　萨　摩　诃　萨哎　南无清　凉　地　菩

10

哎　萨　摩　哎　菩　萨　摩　诃　萨　哎……

谱例 22：

快华严会

孙　云记谱

8

13

19

① 韵腔如前。

（续表）

4. 到超度的灵牌前进香、行礼，念诵“南无清凉地菩萨摩诃萨”三称——“阿弥陀佛”三称——念诵《净土文》——《往生咒》——《变食真言》《甘露水真言》《普供养真言》①，然后吹奏《快华严会》拜佛、礼佛。

谱例 23：

南无清凉地菩萨摩诃萨

孙　云记谱

哎　南　无　南　无　清　凉　地

5

菩　萨　摩　诃　萨哎，南无清　凉　地　菩

10

哎　萨　摩　哎　菩　萨　摩　诃　萨　哎……

谱例 24：

阿弥陀佛

孙　云记谱

摩　西　摩　西　哎　阿　弥　陀　佛　哎　南　无

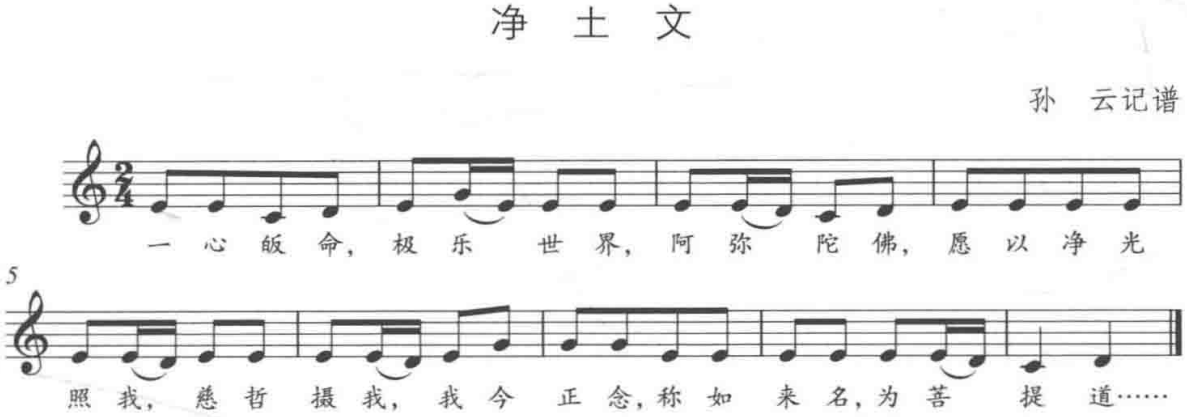
4

摩　西　摩　西　阿　弥　陀　佛……

① 韵腔如前。

（续表）

谱例 25：



二、参礼、拜坐、登坐

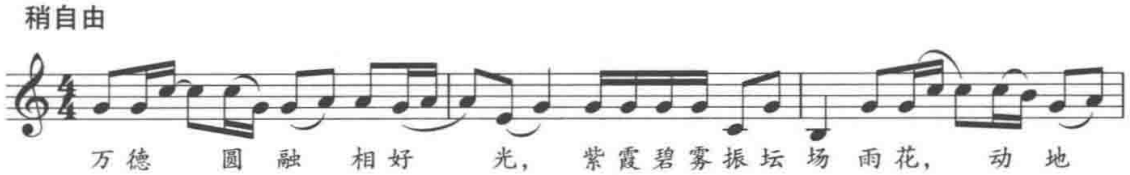
1. 在【千声佛】的伴奏下到瑜伽坛前，笙、管、笛、大镲、木鱼、云锣合奏，金刚上师韵白：

谱例 26：

2. 瑜伽坛前，演奏【华严会】+【媳妇忙】，① 主法、住持带领各位斋主礼佛、拜佛。

3. 众僧“合吟”后主法“独吟”：

谱例 27：



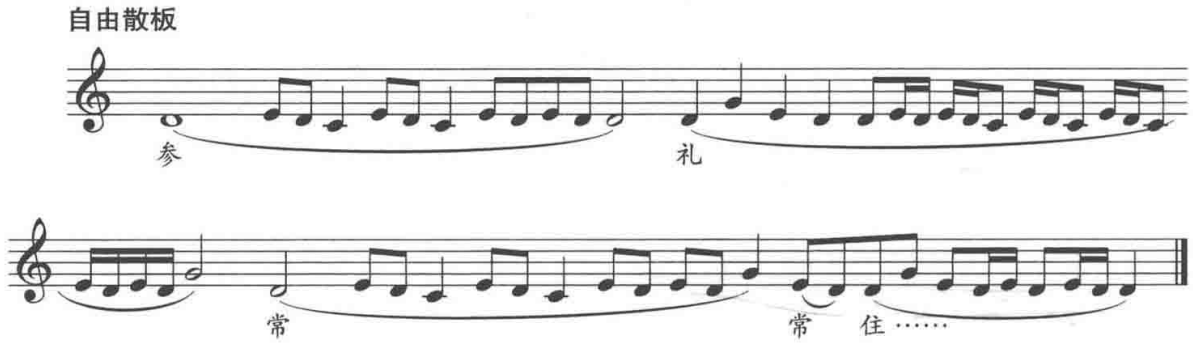
① 曲谱如前。

（续表）

谱例 28：

主法独吟

孙　云记谱

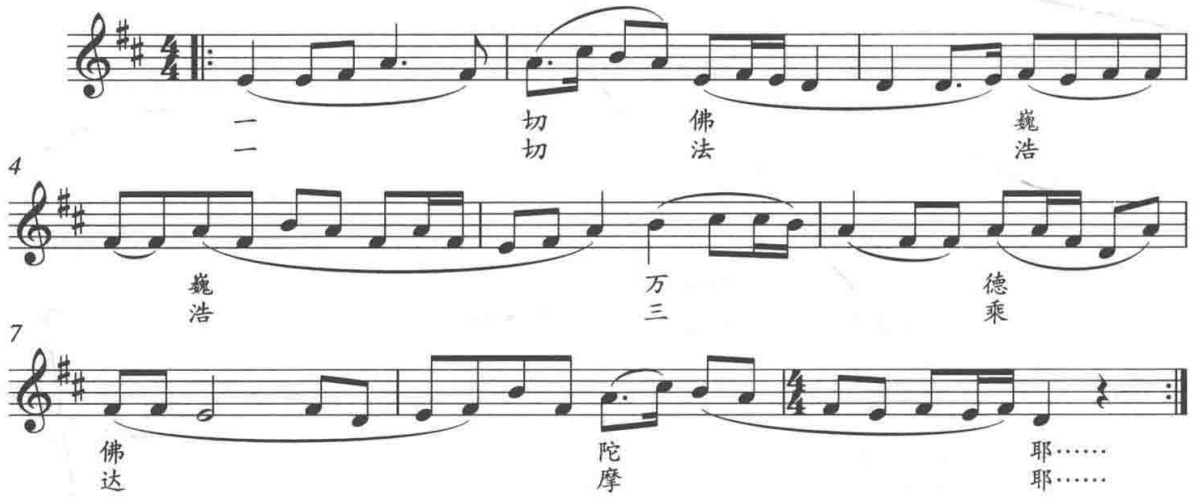


4. 格念【参礼条】后接【媳妇忙】，金刚上师与住持礼佛拜佛：

谱例 29：

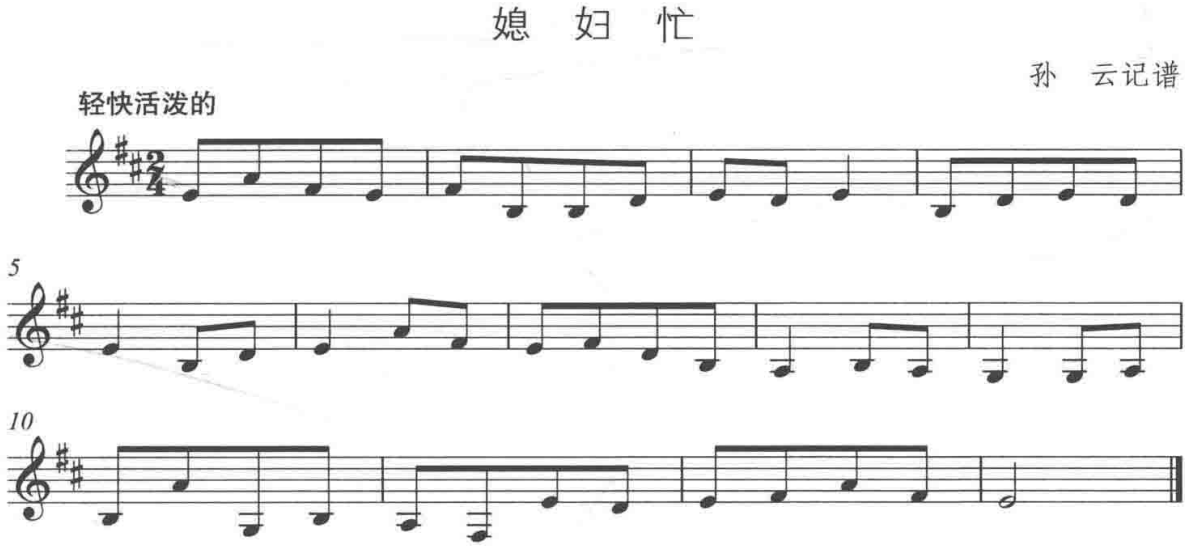
参 礼 条

孙　云记谱



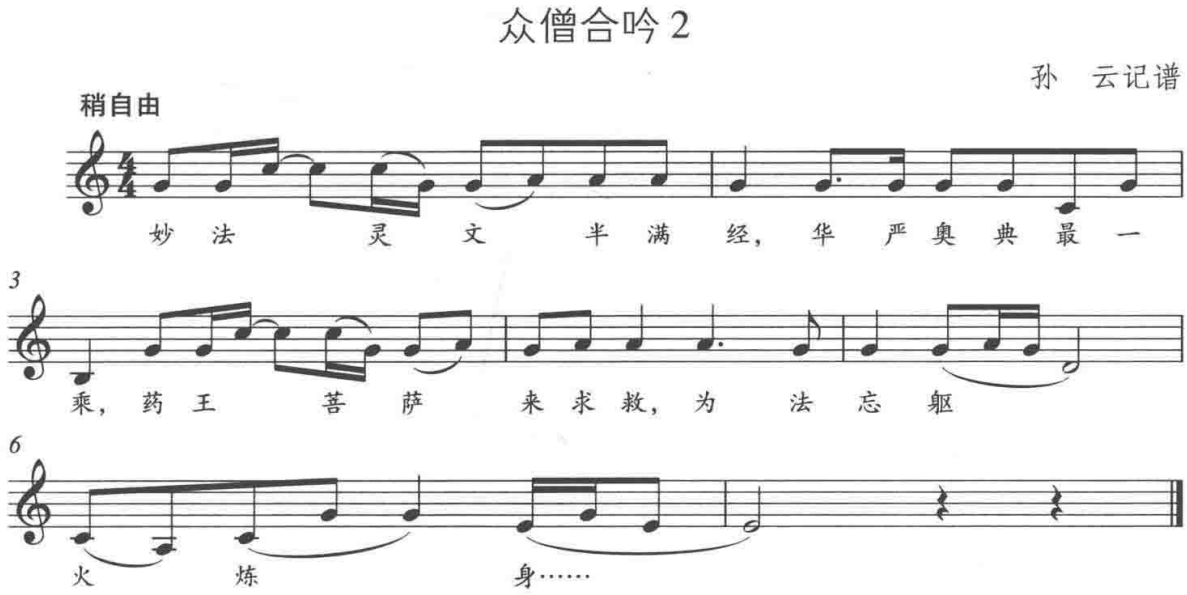
（续表）

谱例 30：



5. 众僧“合吟”后主法“独吟”：

谱例 31：

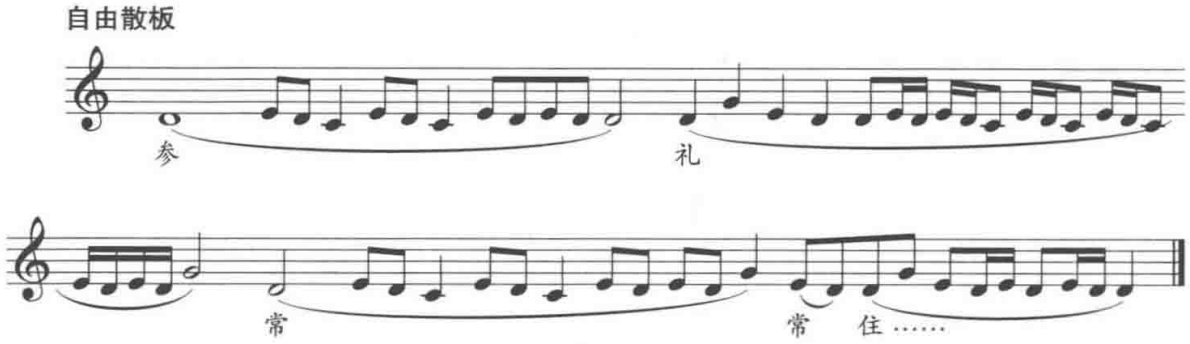


（续表）

谱例 32：

主法独吟

孙　云记谱



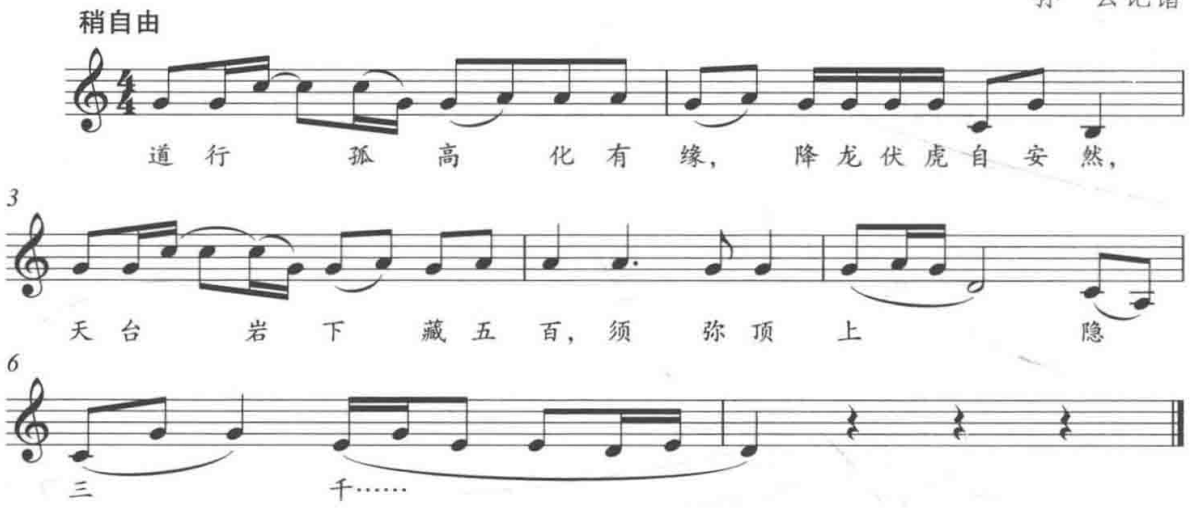
6. 格念【参礼条】后接【媳妇忙】，乐谱同前。

7. 众僧“合吟”后主法“独吟”①：

谱例 33：

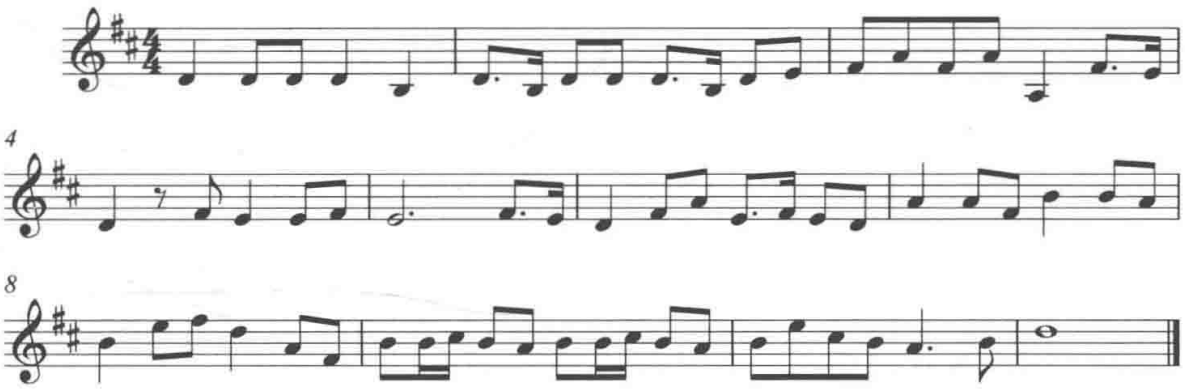
众僧合吟 3

孙　云记谱



① 韵腔如前。

（续表）

8. 格念【参礼条】乐谱同前。
9. 主法、住持带领斋主依次参拜各灵牌。
10. 回到瑜伽坛，主法白文："一柱旃檀香，举起遍十方，请师登宝座，说法利人天，圆明一点本虚空，了证无为向上宗，咦！三世诸佛那一步（慈愍故），传留宝座即吾登……"
三、戴冠请圣
1. 主法戴毗卢帽，登宝座（站着）演奏乐曲【翠黄花】+【媳妇忙】三遍。 **谱例 34：** 翠　黄　花 孙　云记谱 
2. 主法拍打如意尺，念诵《启会偈》："会启瑜伽最胜缘，觉皇垂范利人天。经宣秘典超涂炭，教演真乘救倒悬。阿难尊者因习定，救苦观音示面然。（众人皆应）兴慈济物真三昧，感果叨恩万古传……"①
3. 格念【香赞】后接器乐曲【媳妇忙】，主法瑜伽坛上高举"龙头香炉"进香。
4. 主法站立念白："吉祥会启甘露门开，孤魂佛子降临来，闻法赴香斋，迴脱轮回，幽暗一时开，南无（海会）云来集菩萨摩诃萨（三称）……"
5. 所有斋主依次行跪拜礼，时间较长，直至每个斋主拜毕，这期间多次奏【翠黄花】，结尾演奏【媳妇忙】。
6. 主法与众僧齐念白："闻思修入三摩地戒定熏成五分香，飒飒缭绕满虚空，法界圣贤皆供养，（众人）南无香云盖菩萨摩诃萨……"

① 韵腔同"众僧合吟"（道性孤高化有缘）。

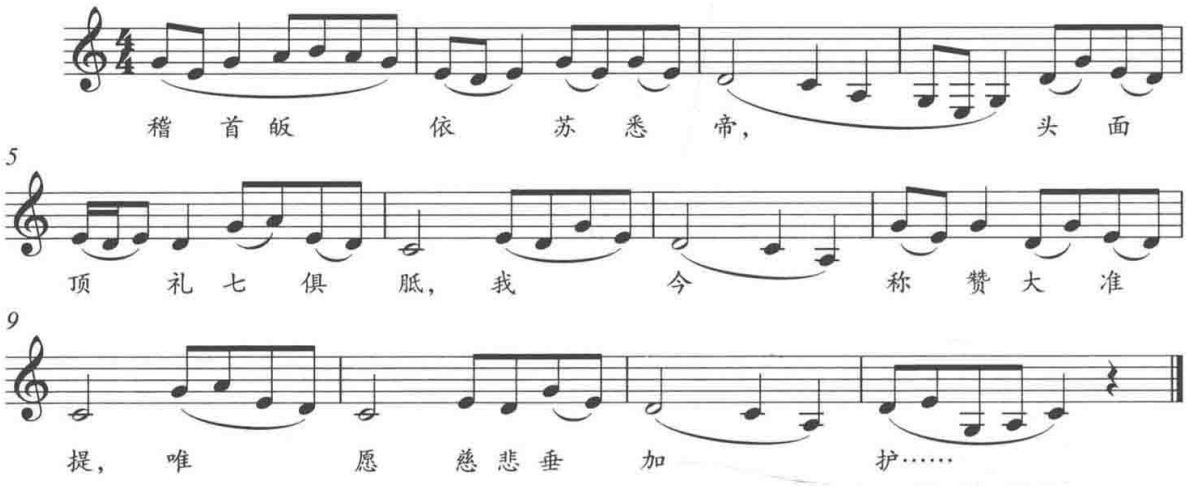
（续表）

7. 全体唱诵【稽首皈依苏悉帝】【准提神咒】。

谱例 35：

稽首皈依苏悉帝

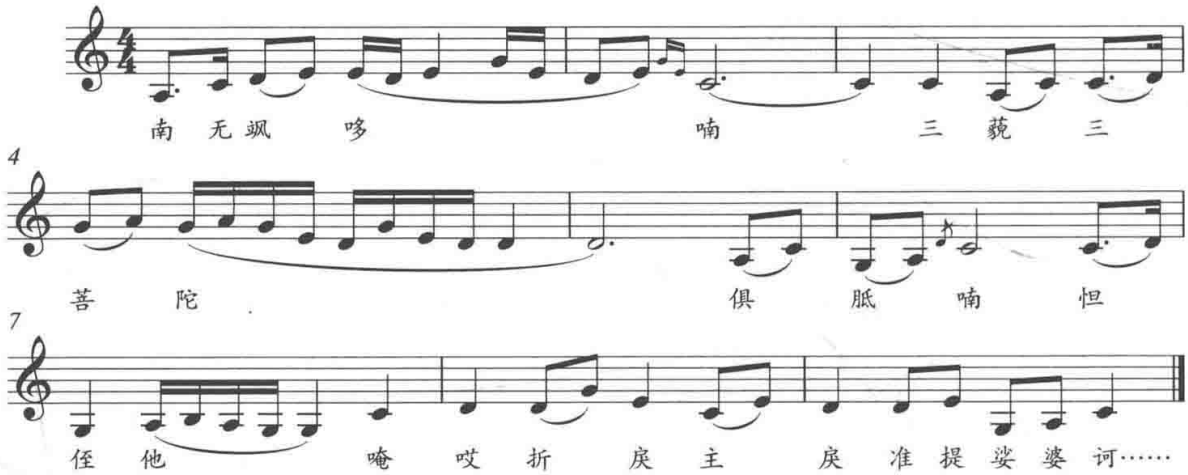
孙　云记谱



谱例 36：

准提神咒

孙　云记谱



（续表）

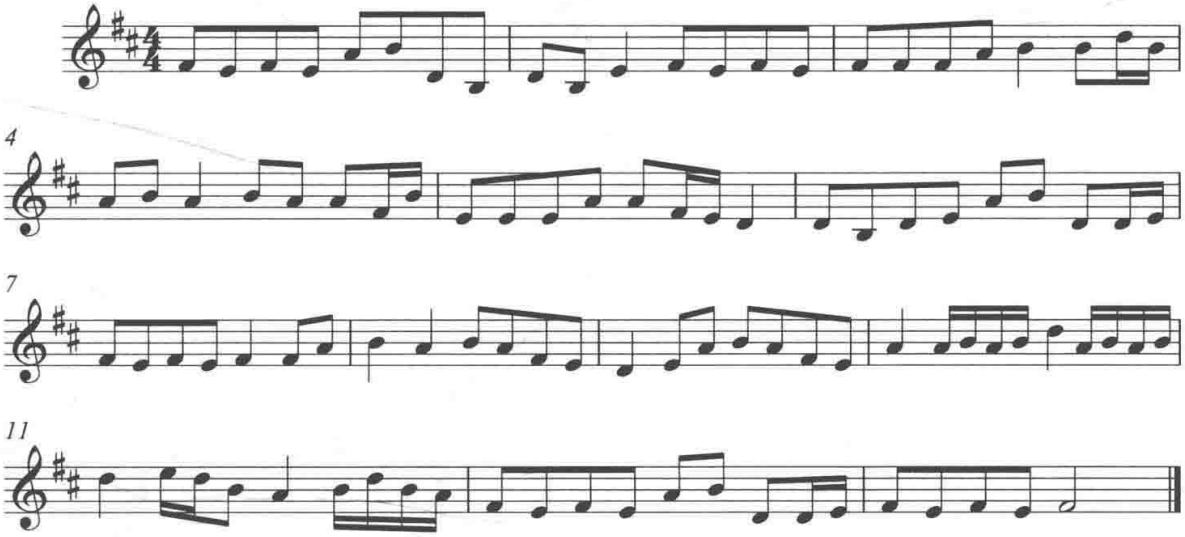
四、结界

1. 结界：格念《五方结界》与《快五方结界》。

谱例 37：

五方结界

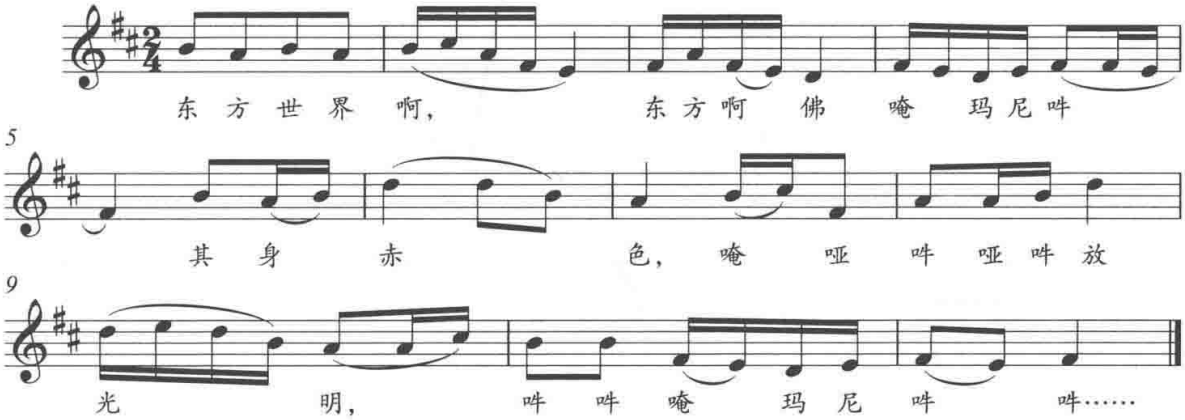
孙　云记谱



谱例 38：

快五方结界

孙　云记谱



（续表）

2. 主法独白："登瑜伽显密之座，六度齐修，开济物利生之门……须当普利群机，其或未然，不免重宣妙偈，所谓道。"
维那呼应："尘尘刹刹尽圆融，万别千差一贯通，拈起珊瑚枝上月，光明炯炯照无穷。"
主法加持十度真言："唵，斡资呐，阿萨捺吽。"
次结观音禅定印："唵斡资呐拏恰哑吽。"
众僧齐和："智慧宏深大辩才，端居波上绝尘埃……翠柳拂开金世界，红莲涌出玉楼台。"
主法白："我今称赞无穷尽，愿向人间应现来。"（众僧呼应）："观世音菩萨，观世音菩萨，甘露门开。"此时，鼓锣齐鸣。
主法白："夫此水者，八功德水自天真……菩萨柳头甘露水，能令一滴遍十方，腥膻垢秽尽蠲除，令此坛场悉清净。"

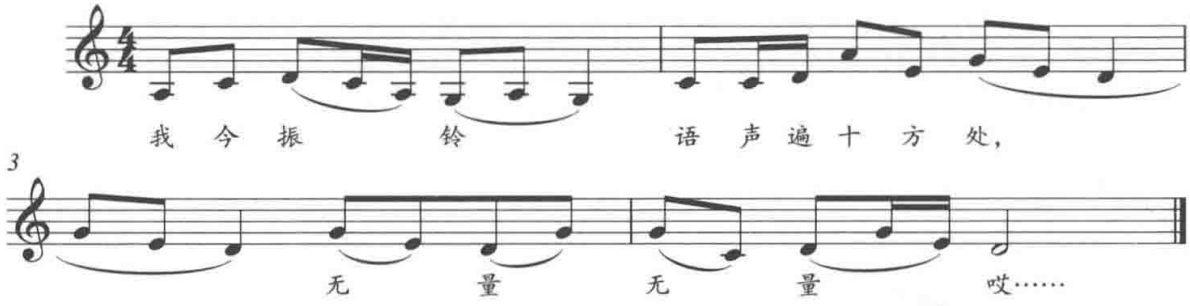
3. 全体念诵《大悲咒》——主法白："瓶中甘露如来置，要去尘劳不净身，我今乞取掌中存，普洒法筵常清净。"

4. 格念《铃杵真言》：

谱例 39：

铃杵真言

孙　云记谱

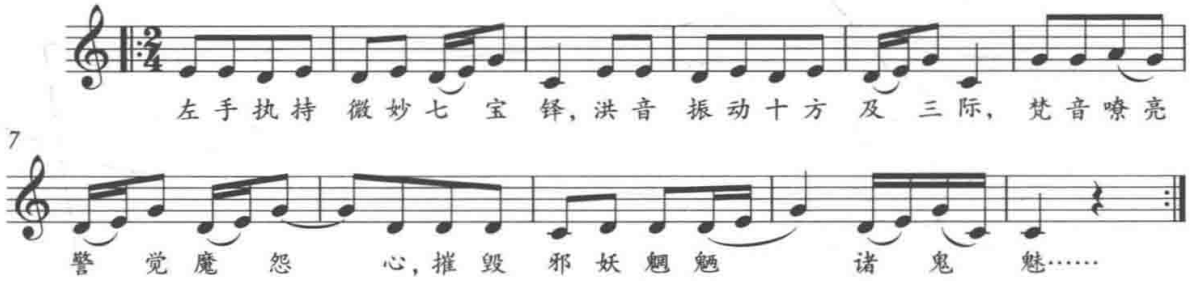


5. 众僧清唱："左手执持微妙七宝铎……唧忙叭怛秘密妙伽陀，弹指扫荡凶恶及祸祟。"曲调如下：

谱例 40：

左手执持微妙七宝铎

孙　云记谱



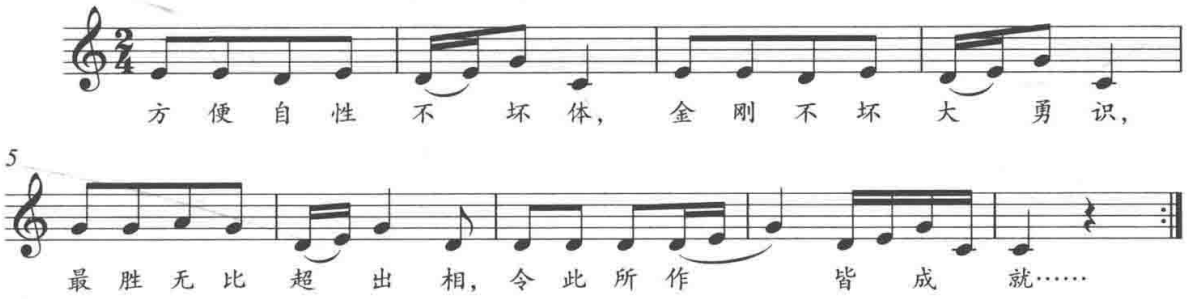
（续表）

6. 众僧唱念："方便自性不坏体，金刚不坏大勇识……我今依教济幽冥，惟愿慈悲垂加护。"

谱例 41：

自　性　偈

孙　云记谱



五、释瑜伽文

1. 主法"释瑜伽文"，说明放焰口的来历，从"法不孤起，仗境方生，道不虚行……佛事完成，同归真际。之后众僧呼应："最胜光明自在王，如来宣演妙难量……如今稽古重拈出，凡圣同游解脱场。"

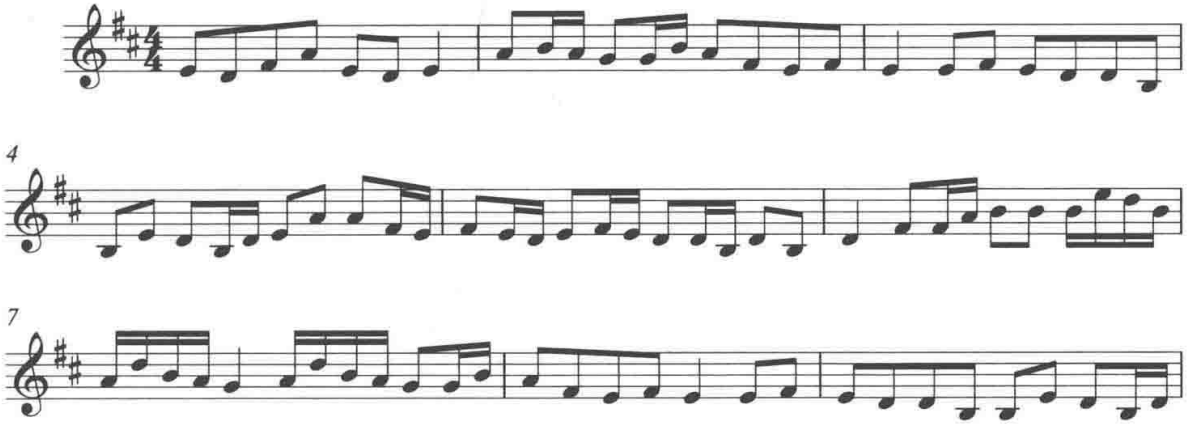
主法接着念白："夫三宝者。千生罕遇。万劫难逢……仰劳清众，慈音后和。"

2. 格念《志心信礼》："佛陀耶两足尊，三觉圆，万德具……志心信礼，达摩耶离欲尊……志心信礼，僧伽耶众中尊。"三段词，曲牌为【三皈赞】，曲调如下：

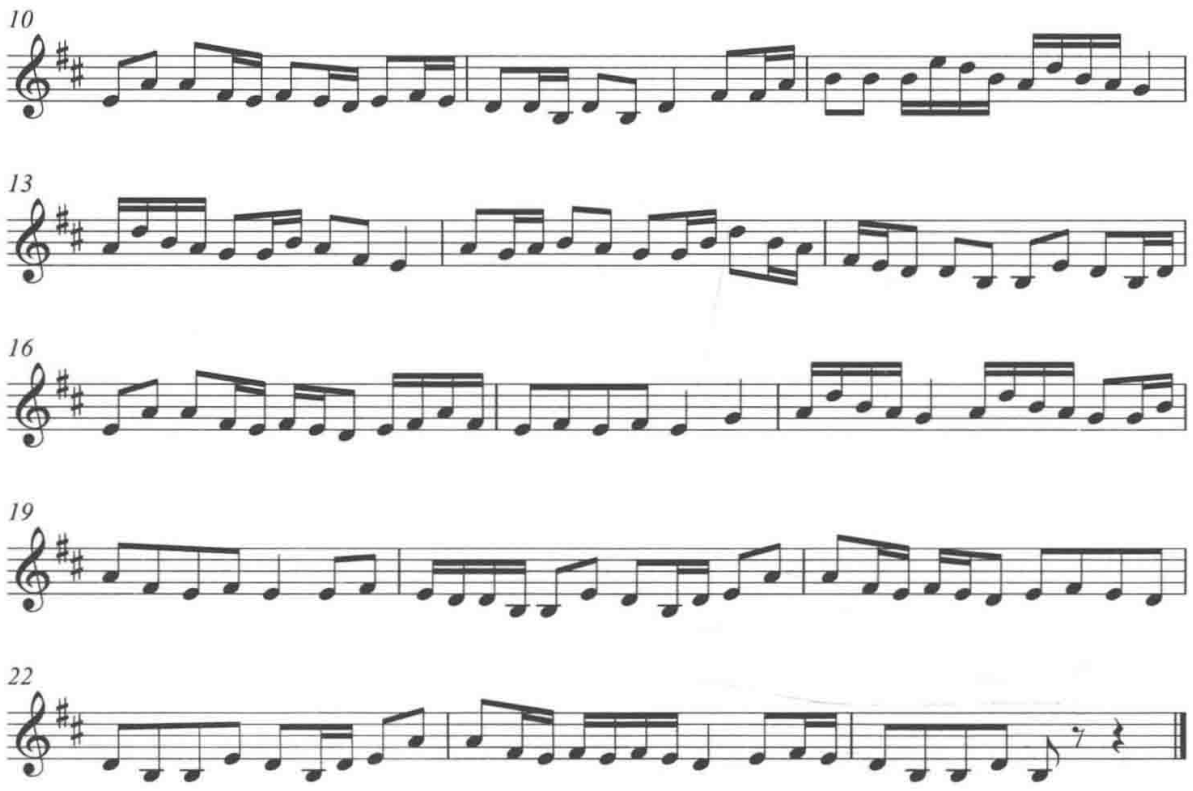
谱例 42：

志心信礼（【三皈赞】）

孙　云记谱



（续表）

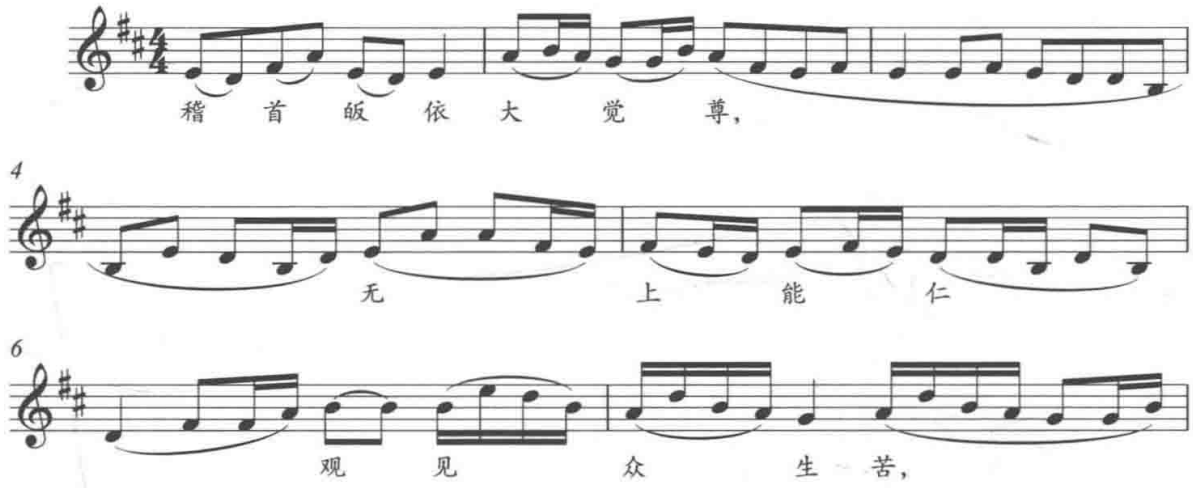


3. 格念《稽首皈依》，曲牌为【三皈赞】，后接《媳妇忙》。

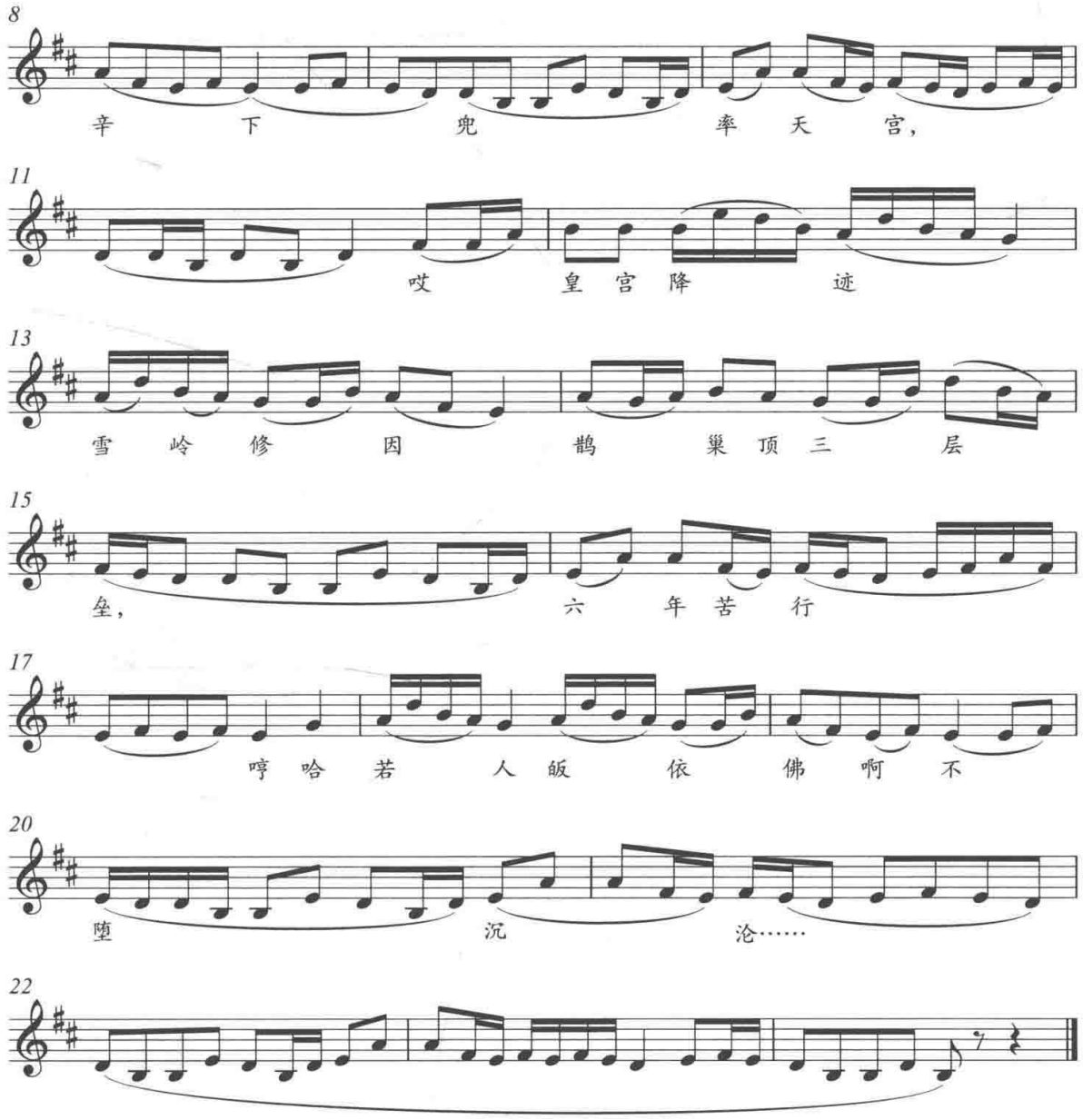
谱例 43：

稽首皈依（【三皈赞】）

孙　云记谱



（续表）

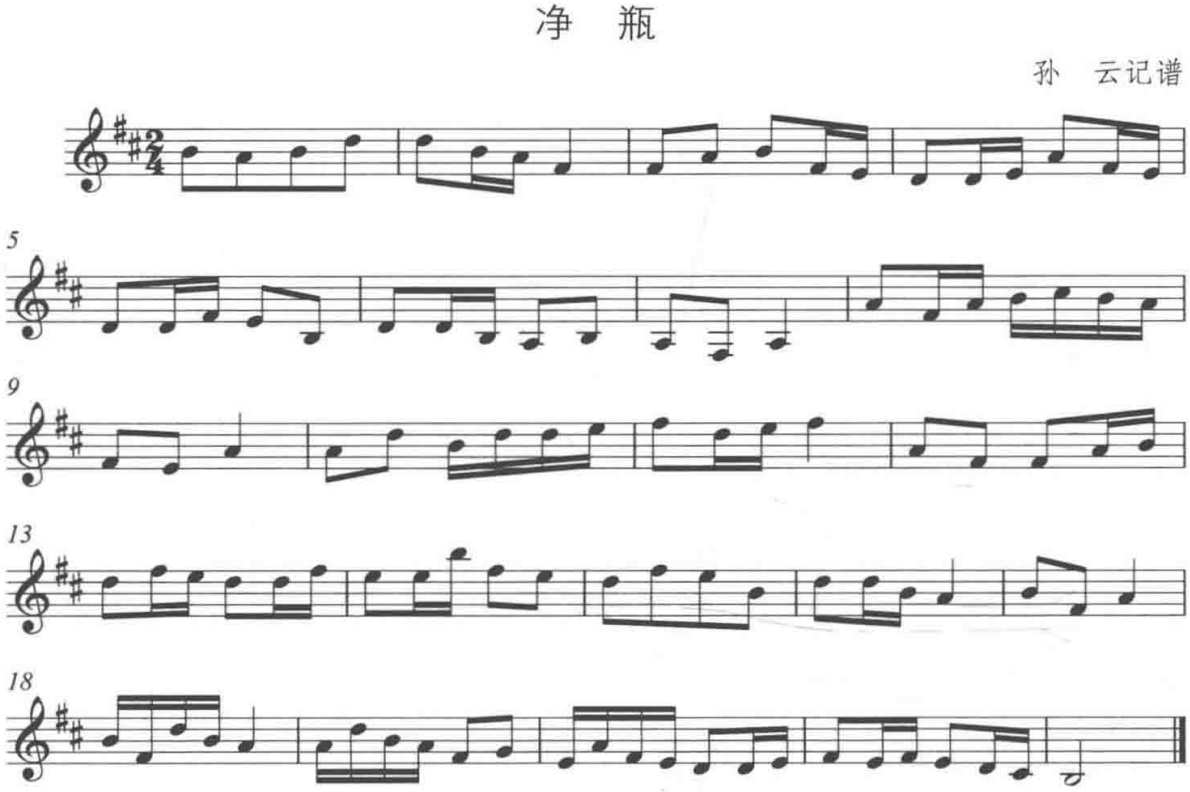


4. 主法快速念：“我佛当初去出家，三乘教典做生芽，若要孤魂生天界，一心好像皈依法……”

5. 连续吹奏【净瓶】四遍，曲调优雅，略带忧伤。

（续表）

谱例 44：



6. 主法念诵："南北东西四部洲，百千刹土亦能酬，须弥顶上安宫殿，大地孤魂脱苦丘。"
众僧齐念诵："从唵啥弥呐微捺麻，大须弥山……人天所有，种种供物。"
主法加持花米后撒施，同时念咒。
众僧一起唱念："谛想清净广大曼答剌，四洲充满无量诸珍宝……尽未来际吉祥无间断。"曲调同前《左手微妙执持七宝铎》。

7. 默念《大轮明王咒》七遍。先结大轮明王印，加持坛场悉清净，我今依教诵密言，令我所作皆成就。

8. 此间斋主依次跪拜叩头。

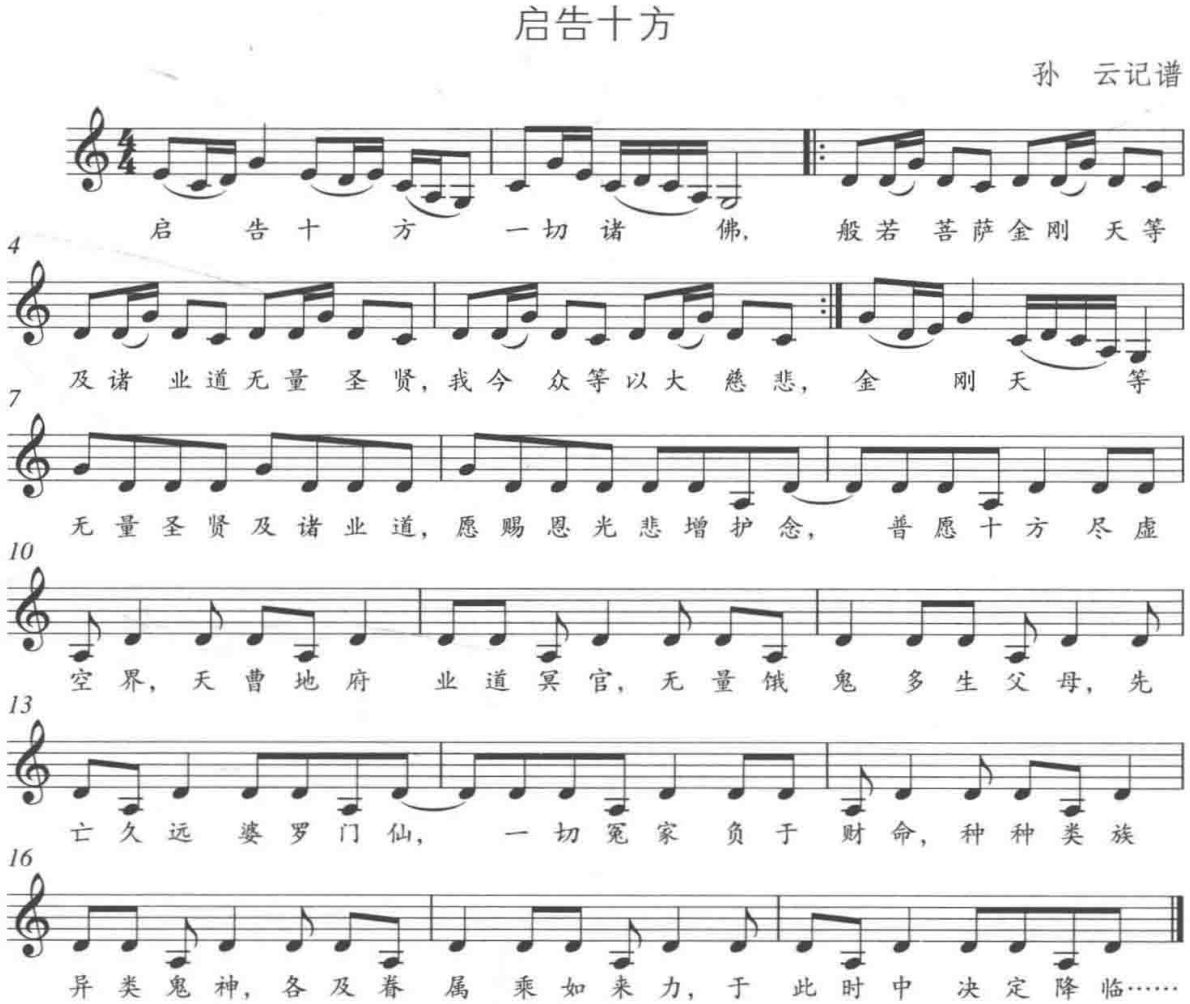
9. 念诵各种咒语，结多种手印，比如遣魔印、伏魔印、火轮印、灌沐真言、六字大明咒等。

（续表）

六、奉请、召请

1. 奉请三宝、佛、菩萨、如来、地藏王菩萨等。

谱例 45：



2. 众僧念诵："我今奉献甘露食，量等须弥无过上，色香美味遍十方，上师三宝哀纳受……故号名为观自在。"曲调同【自性偈】。

3. 两组僧人分别快速接念。南无无尽三宝尊，我今誓发菩提心……同见西方无量光，成就普贤广大愿。

4. 结破地狱印，念诵咒语，开启地狱。

（续表）

5. 召请各路亡灵、孤魂，召请斋主所要超度的灵魂。

谱例 46：

一心召请

孙　云记谱

稍自由

一　心　召　请　某　某　某（被超度人的姓名）……

6. 吹奏无数遍的《召请条》：

谱例 47：

召　请　条

孙　云记谱

来　受　无　遮　甘　露　法　食　孤　魂，

受　食　无　遮　甘　露　法　食……

7. 主法念【召请文】，每念一段，就格念一次《召请条》。

8. 结召请饿鬼印、召罪印、摧罪印、破定业印、忏悔灭罪印、妙色身如来施甘露印、开咽喉印……

七、宣读施食文

1. 宣文——逐一念诵南山寺各位祖师的名字以及斋主所要超度的名字。

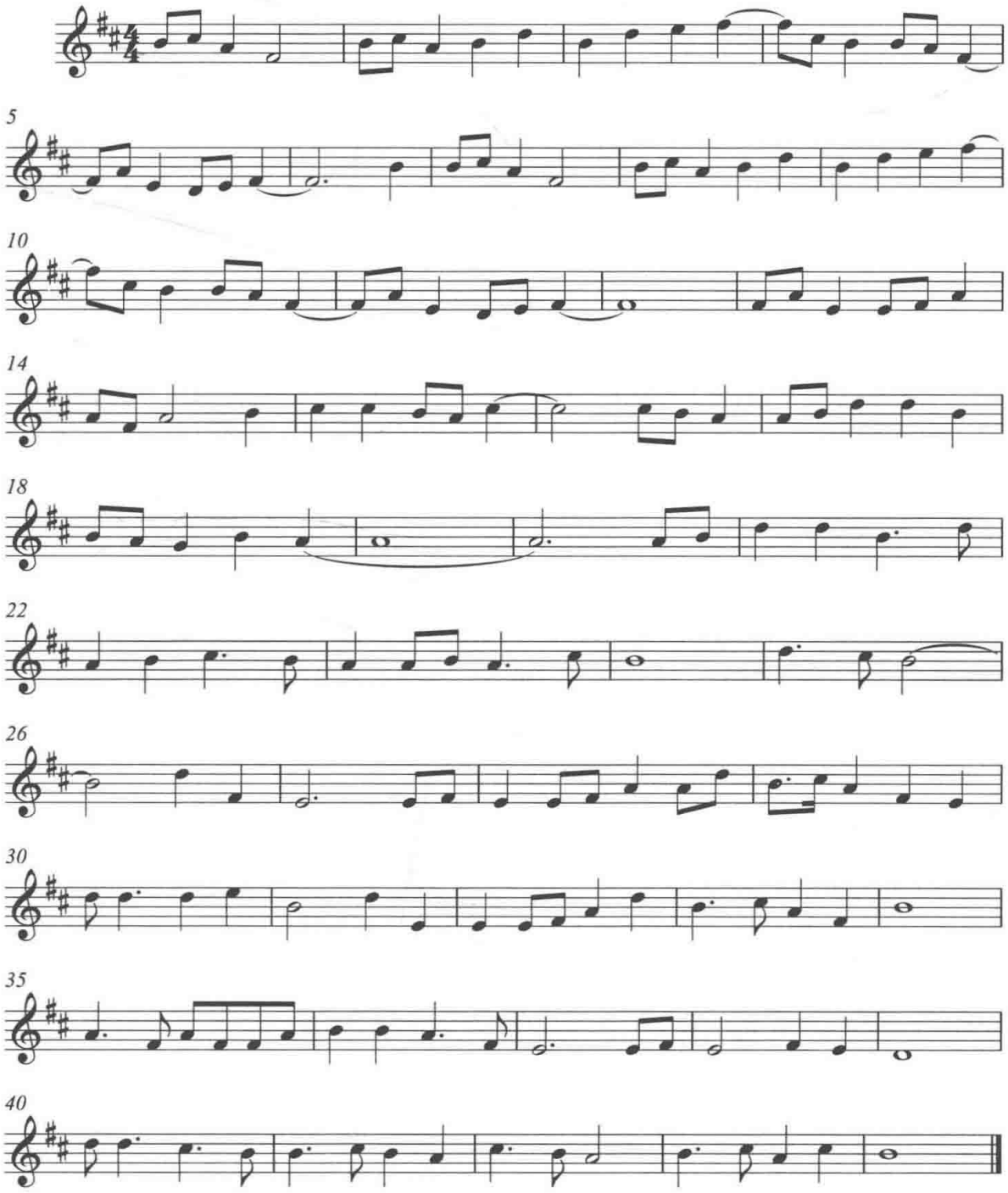
（续表）

2. 笙管笛演奏【撼动山】：

谱例 48：

撼　动　山

孙　云记谱



（续表）

3. 独白【骷髅真言】："昨日荒郊去玩游，忽睹一个大骷髅。荆棘丛中草没丘，冷飕飕，风吹荷叶倒念愁……"

4. 上师戒谕（独白）："盖闻阎罗天子统领十八狱王，地藏能仁哀怜一切恶鬼……为汝水陆有情，重重忏悔。既是今日，有缘有分，法王座上，无袒无偏。举眼直下承当，更莫疑心错过。归依佛，永不退道心，授法印而齐成正觉。清凉境内，可以各上莲池。极乐国中，自此同登彼岸。将当召请，悉愿来临，众等虔诚。今当赞咏。"之后，锣鼓齐鸣，斋主行礼。

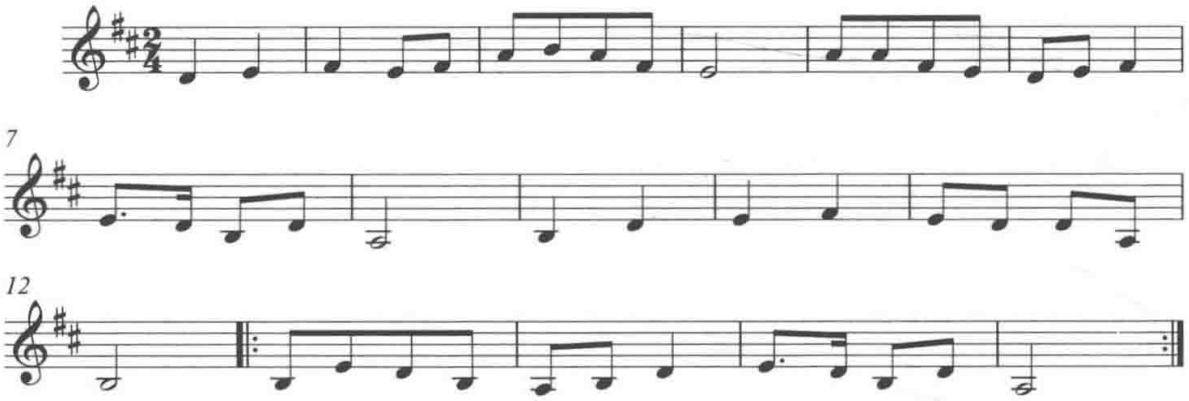
5. 上师独念："觉皇密语壮皇都，大阐宗风何处无。一天佳气弥星斗，万象腾辉耀烛炉。接引四生登九品，提携六道出三涂。此时幸遇良宵会，钟磬交如可叹孤。"

6. 吹奏【孟姜女调】：

谱例 49：

孟姜女调

孙　云记谱



7. 施食，念诵各种真言咒语，结各种手印，施食（抛斛）。

8. 住持进香、礼拜。

9. 主法念白："伏以，真源湛寂，乃罪性之本空……四恩普报，三有均资，法界众生，同圆种智。"

八、回向、送牌位、圆满结束。

1. 在【千声佛】的伴奏下到寺院大门外，送牌位，烧掉各种斋主写的灵牌，表示一切圆满。

2. 念诵《往生咒》《变食真言》《甘露水真言》《普供养真言》，曲调同前，格念【回向偈】①，吹奏【云中鸟】：

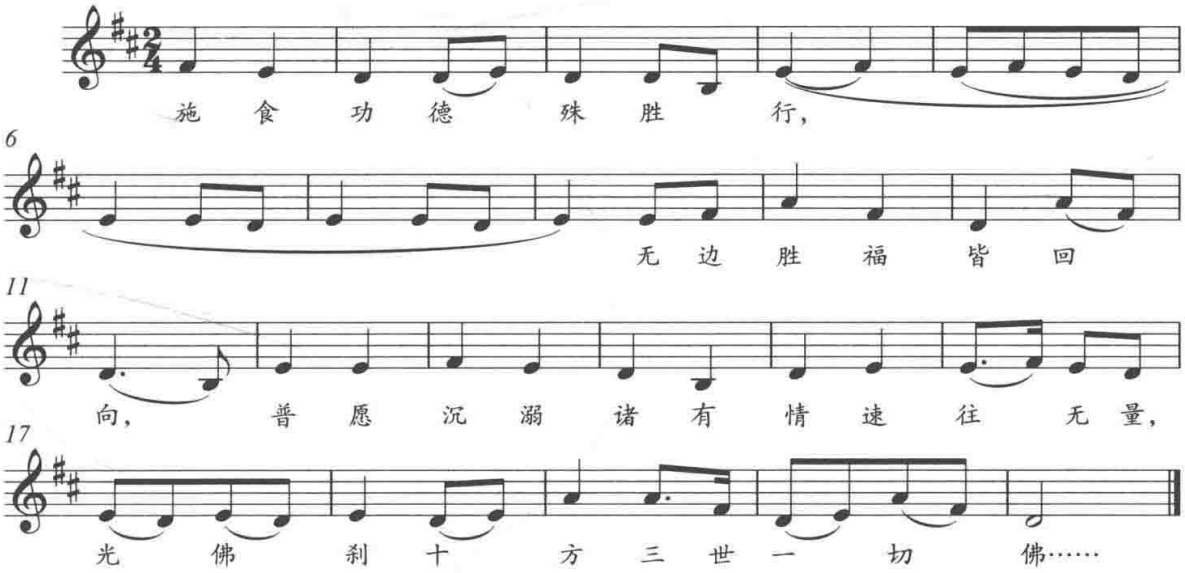
① 曲牌【华严会】稍有变奏。

（续表）

谱例 50：

回　向　偈

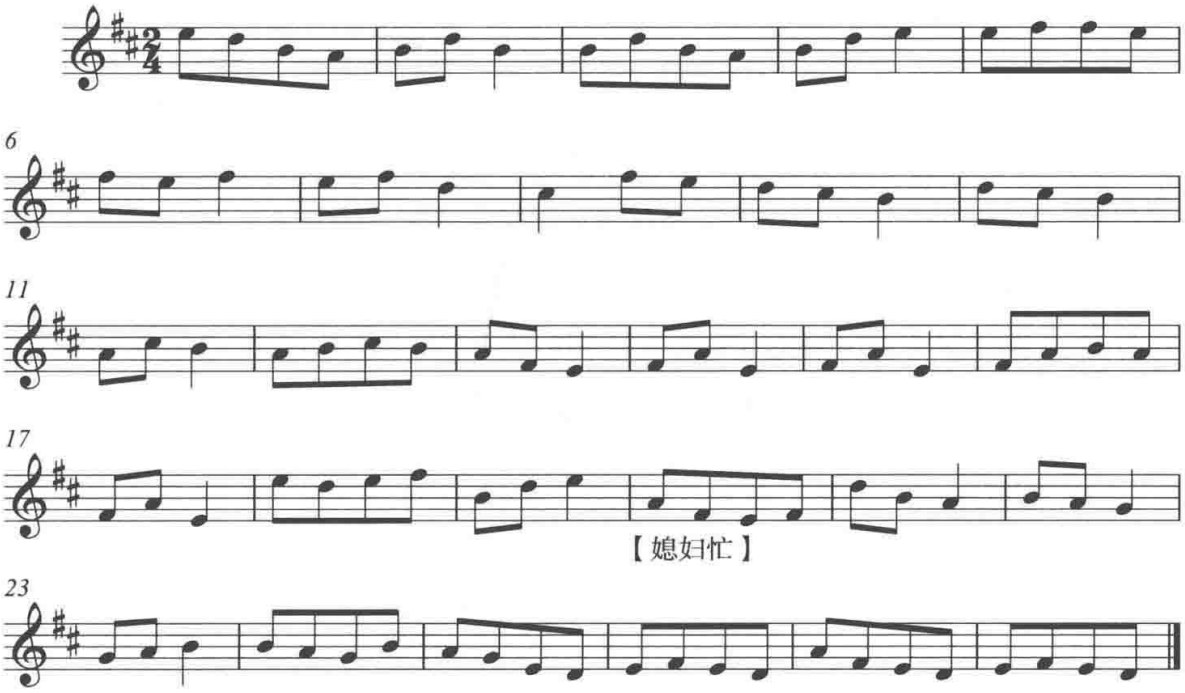
孙　云记谱



谱例 51：

云　中　鸟

孙　云记谱



3. 吹奏【快华严会】+【媳妇忙】，仪式圆满结束。

在以上仪式过程中，既有转读、说白，也有清唱、手印表演，还有单独的器乐间奏。经文念诵涉及偈、赞、真言、咒语，可谓丰富多彩，真正能够体现出音声的完整性与多样性。此次共记录了40首曲调：

表11：南山寺焰口仪式音声类型一览表

音声种类	相关内容	音声形态	为用
转读	心经、往生咒、变食真言、甘露水真言、普供养真言、阿弥陀佛三称、净土文、参礼常住一切佛、一心召请、启告十方、志心信礼、准提神咒、自性偈、众僧合吟、众僧独吟（6首）等	吟诵	各种经咒的转读、瑜伽仪式中的各种必要内容的念诵
歌赞	香赞、杨枝净水赞、稽首皈依大觉尊、南无清凉地菩萨摩诃萨、千声佛、万德圆融相好光……	歌唱	礼佛、赞美佛法僧
仪式专曲	参礼条、五方结界、快五方结界、铃杵真言、召请条、回向偈……	格念、清唱、器乐	仪式中每个标志性的过程
器乐曲	【媳妇忙】【翠黄花】【云中鸟】【撼动山】【净瓶】【华严会】①	器乐曲	仪式的开始、间隙，以及作为尾声的意义
	【天下通】【狗细咬】	法器牌子	

值得关注的是，除了经文的转读、偈赞之外，【华严会】【千声佛】【媳妇忙】【翠黄花】【孟姜女调】【荫中鸟】以及《参礼条》《召请条》等曲目表现出不同的为用功能。

【华严会】是作为启经“香赞”在大雄宝殿伴随着主法、住持、斋主的拈香、礼拜进行，也是朔望日、佛教节日的必奏曲目，其被填充上多种“唱词”，最常见的比如《香赞》《杨枝净水赞》《回向偈》等；【千声佛】则主要体现在绕佛，场地更换、僧人走动时的伴奏，类似于进行曲；【媳妇忙】是运用得最多的小曲，旋律简洁明快，在每首慢曲的后面起着调节气氛的作用，不仅用在【华严会】之后，也用在《参礼条》之后作为尾声而存在。《参礼条》《召请条》《五方结界》《铃杵真言》《志心信礼》是与“瑜伽经文”绑定在一起的，不可

① 填有多种唱词，比如《香赞》《杨枝净水赞》《回向偈》等，但有时也可以作为器乐曲应用。

改变，曲子的名称即是仪式的重要内容，不论是哪一首乐曲都成为焰口仪式的重要组成部分，与金刚上师、斋主的礼拜动作紧密相连。

在这里需要指出的是，南山寺的“放焰口”实为北方传统焰口仪式的突出代表，它与南方焰口仪式最为不同的是加入了笙、管、笛伴奏，这是二者之间最为重要的区别，当然也是当下南北地区佛教音声最为重要的不同。笙、管、笛、唢呐的存在并非五台山所独有，而是北方佛教音声一个共通的现象，北京智化寺、雍和宫，[①] 河南大相国寺、甘肃拉卜楞寺甚至是江苏南通广教寺也有这种编制。[②] 究其主要原因，还是与其历史传承以及特殊的文化环境紧密相关。而具体到南北派之韵腔来看，胡耀总结得比较到位：“所谓南北派，在近代来说，有两种含义，一种是同一个曲调的两种不同的演唱风格和韵味，一种是互不相干的两种曲调。”[③]

相同韵腔的风格差异以及随地区与师承关系而出现的不同韵腔差异实为南北派焰口音声形态的主要特征，这既与佛教音声随方俗、国俗而变的传统紧密相关，也与共同吸收世俗社会的“主流音乐”紧密相连，当然也会受到《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布的影响，比如南山寺焰口仪式中的【华严会】【媳妇忙】【翠黄花】【云中鸟】【撼动山】【净瓶】；智化寺焰口仪式中的【小华严】【翠黄花】【豆叶黄】【清江引】【梅花引】【料峭】套曲；[④] 河北柏林禅寺中的【斑鸠调】【孟姜女调】【无锡景调】；[⑤] 长沙开福寺比丘尼焰口仪式中的【孟姜女】；[⑥] 广西全州湘山寺焰口仪式中的【孟姜女调】，[⑦] 等等。

但是，南北派焰口仪式于差异中亦存在着诸多相通之处。袁静芳先生对北方佛曲“十大韵”即【豆叶黄】【菩萨蛮】【金字经】【挂金索】【浪淘沙】【淮上韵】【华严会】【一锭金】【寄生草】【望江南】在北京智化寺、成寿寺、水月庵、天仙庵，天台山国清寺，常州天宁寺，五台山寺院等处流布的分析，恰恰彰显出佛教音

① 田联韬：《北京藏传佛教寺院雍和宫宗教音乐考察研究》，袁静芳：《第一届中韩佛教音乐研讨会论文集》，宗教文化出版社，2004 年，第 63 页。

② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》，北京：中国 ISBN 中心出版社，1998 年，彩图页。

③ 胡耀：《佛教与音乐艺术》，天津：天津人民出版社，1992 年，第 81—82 页。

④ 袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台北：慈济文化出版社，第 50 页。

⑤ 崔晓娜：《河北柏林禅寺〈瑜伽焰口〉音乐考察》，《佛教文化》2006 年第 5 期，第 86—89 页。

⑥ 吴中蓓：《长沙开福寺比丘尼焰口》，《中国音乐学》2005 年 4 期，第 24—30 页。

⑦ 常业：《广西桂林湘山寺瑜伽焰口音乐文化考察》，广西师范大学漓江学院 2008 届学士论文。

声的相通性与一致性，[1] 而各省卷《中国民族民间器乐曲集成》中相通曲目的大量存在更佐证了中国佛教音声作为一个大集合体所具有的共同特征。如果跳出中国，从局外的视野看可能就更为清晰；“只缘身在此山中”恰恰削弱了这种认知。中国佛教音声不同区域的各个分支，实为同一母体的枝繁叶茂，既有丰富多彩的相异性，也有同一母体的相同基因。

音声佛事合一可谓是佛教音声最本质的特征。仪式中的每一个环节、每一个步骤甚至是每一个动作都是在音声（包含乐曲）的伴奏下进行，音声不仅具有“供品”供养之用，体现了对佛祖、菩萨、神灵等的赞美、礼拜及敬畏之情，而且也彰显出“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举”的礼乐文化属性，实为中国传统礼乐文化的佛教表征体系，不仅汉传佛教音声如此，藏传佛教音声亦如此。

二、菩萨顶六月大法会中的音声为用

五台山是中国唯一一座汉藏并存的佛教名山，因此对藏传佛教音声的研究实为必须。但是从目前的研究概况分析，囿于语言障碍，其研究更多地集中于乐谱的辑录，且只有韩军先生在其两本著作中进行了简述。《五台山佛教音乐总论》一书将其中“上师供”的曲调与汉译藏文进行了“配对”，虽然不是逐字逐句，但也具有重要意义。其他研究更多的是针对于黄庙“金刚舞”的研究，比如赵培成《试谈五台山藏传佛教与金刚神舞》[2]，乔瑞明《试谈五台山金刚舞》[3]，王滨、郭成文《五台山金刚舞及喇嘛庙道场》[4]，等等。

金刚舞实为“跳布扎”，属于菩萨顶六月大法会（奉旨道场）最后两天所行法事的一部分。既往研究对于菩萨顶六月法会仪式过程的辑录几为空白，因此，对它的研究具有重要的价值。

在五台山诸多寺庙中，菩萨顶、镇海寺、罗睺寺、善财洞、圆照寺、广仁寺等皆为黄庙寺院，但菩萨顶、镇海寺实为皇家寺院，笙管笛皆备。法会期间，大多数

---

① 袁静芳：《中国北方佛曲“十大韵”》，第 14—24 页。
② 赵培成：《试谈五台山藏传佛教与金刚神舞》，《忻州师范学院学报》2004 年 4 期，第 38—40 页。
③ 乔瑞明：《试谈五台山金刚舞》，《五台山研究》1992 年 1 期，第 37—42 页。
④ 王滨、郭成文：《五台山金刚舞及喇嘛庙道场》，《五台山研究》1989 年 2 期，第 33—34 页。

黄庙僧人都会聚集到菩萨顶共同做法，尤其是镇海寺、罗睺寺与菩萨顶实为一脉相承。菩萨顶的现任住持章样摩兰2009年被确立为藏传佛教音声的国家级传承人。因此，菩萨顶作为藏传佛教黄庙音声的代表，其法会极具完整性与典型性意义。

菩萨顶又名真容院、大文殊寺，据说是文殊菩萨的道场。据文献记载始创于北魏孝文帝年间，历代多次重修，明清时期渐成为五台山黄庙之首，享用皇家独一无二的黄色琉璃瓦建筑，是名副其实的皇家寺院。康熙、乾隆数次朝拜五台山，驻跸菩萨顶。菩萨顶六月大法会之所以被称为“奉旨道场”，传说就是在乾隆皇帝旨意下开创，喇嘛称其为“风调雨顺，国泰民安”大道场。法会从每年的农历六月初六至六月十五日，共计10天，内容涵盖8天的诵经与2天的“跳鬼”①，主要参加的僧人全部来自菩萨顶、镇海寺、罗睺寺、广仁寺几个大的藏传佛教寺院，演奏者是以镇海寺住持金光师傅为师承的乐队人员，涉及的曲目主要有【万年欢】【四字月儿高】【四字如意歌】【翠黄花】【小八板】【秘魔岩】【过山虎】【禄（六）字真言】【水落英（水龙吟）】【山坡羊】【玛尼】【点洞衣勒】【捧措点连】【加贯知仲】【郭日棍达旦】【嘎达玛】【乃旦】【元旦俊乃】【乔尼喇嘛】【申错丹巴】【努鹫玛】【宁过玛】【二字八宝（板）】【工字八宝（板）】【凡字八板】【西方赞】【醉太平】【合字爬山虎】等，全部为工尺谱本。

菩萨顶法会仪式的过程大体上可分为两个阶段，前八天（农历六月初六至六月十三日）为全天诵经，每天诵经四次，其中上午诵经三次，下午诵经一次，中间有音乐伴随，每天的仪式基本一样；后两天（农历六月十四至十五日）分别在菩萨顶、罗睺寺跳鬼、斩鬼。前八天主要是音声、器乐，后两天增添了舞蹈。主要仪式过程如下表：

表12：五台山“菩萨顶六月大法会”仪式过程

农历六月初六至六月十三日：诵经
一、绕殿②（3：30—4：30） 早晨四点半开始，法螺前引，加林（唢呐）与鼓和鸣，全体僧人围绕文殊殿转三圈或更多。

① 即“跳布扎”，僧人与当地人称为“跳鬼”。

② 绕殿前先到文殊殿“点智慧灯”，据说可以得到文殊菩萨的点拨，福慧双修。

（续表）

二、吹长铜号、诵经

绕殿结束后，大雄宝殿前两长筒号齐鸣（演奏者为利民与宝贵师傅），众僧在文殊大殿前诵《三十五佛忏悔文》。

三、第一堂课（5：00—6：30）

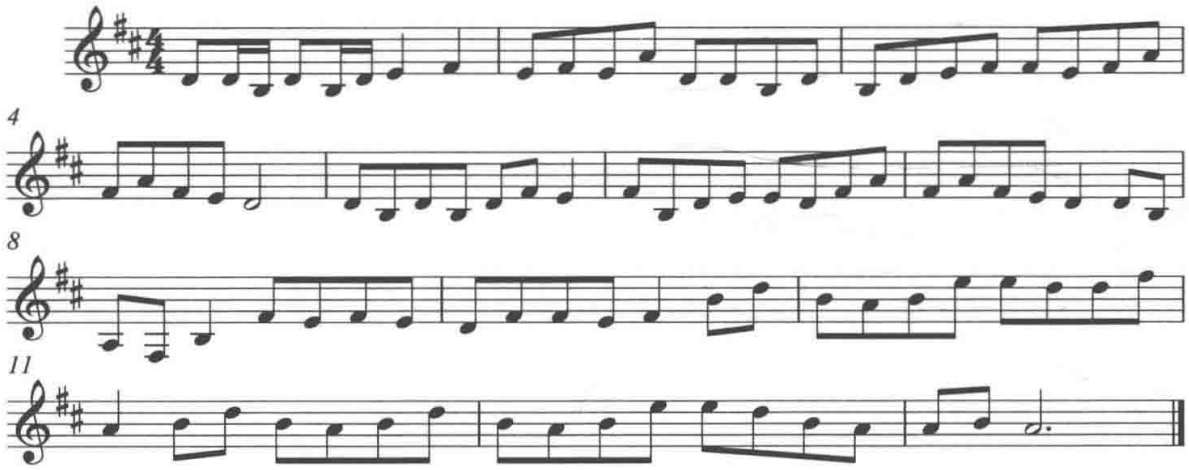
1. 念诵《皈依发心仪轨》——念诵《文殊智德赞》。

2. 演奏音乐【翠黄花】：

谱例 52：

翠　黄　花

孙　云记谱



3. 念诵达赖喇嘛赞——班禅大师赞——大喇嘛赞。

4. 格念【点洞衣勒面】，后接小曲【山坡羊】（1=E 调）。

【点洞衣勒面】实为藏语音译，汉语译为“空乐无别”，是“上师供养法”① 中一段经文的开头几个字：“空乐无别广天空，普贤供云密布中，叶花果实悉鲜妍，随求如意宝树顶，炽然五面宝座中，莲花日月圆满上，具足三恩根本师，一切如来之自性……”②

① 为第四世班禅洛桑·却吉坚赞创制，有多种译本，今参照能海上师、阿旺索巴嘉措与汤芗铭翻译的三种版本。参见中国藏语系高级佛学院研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 60 页。

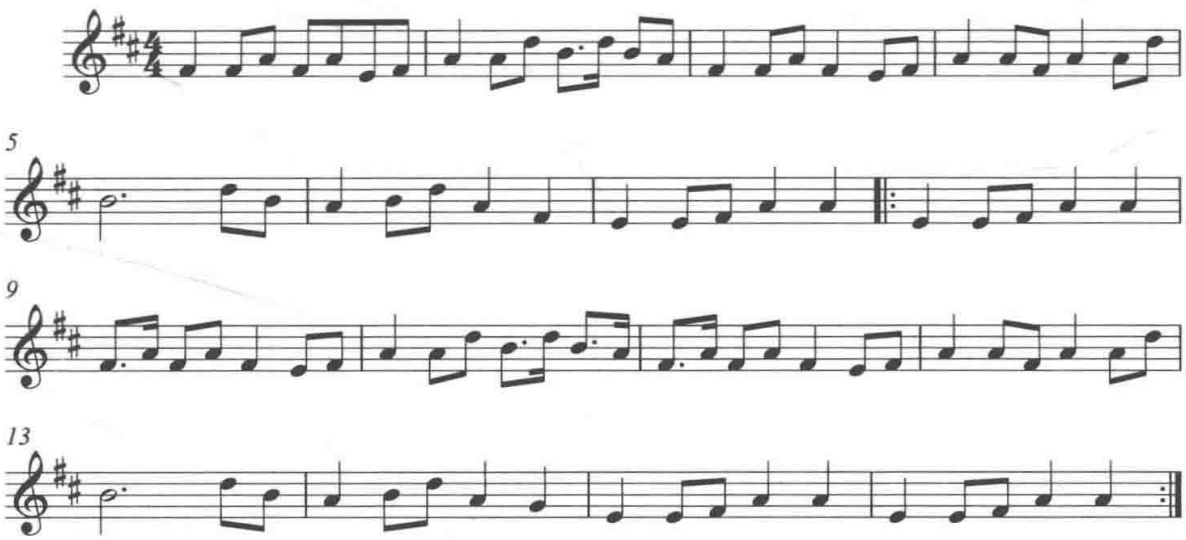
② 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 62 页。

（续表）

谱例 53：

点洞衣勒面

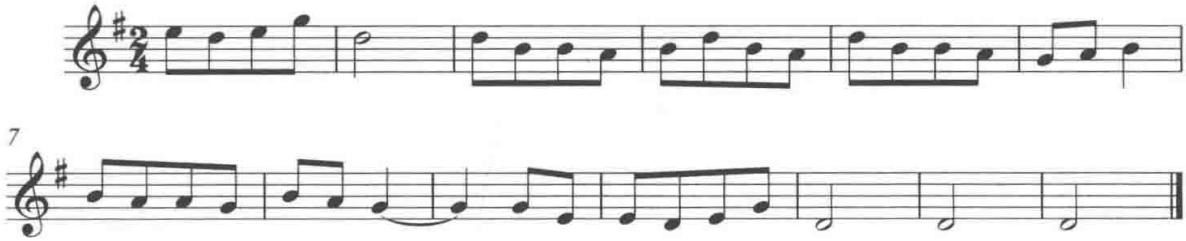
孙　云记谱



谱例 54：

山　坡　羊

孙　云记谱



5. 格念【捧措点连】：

【捧措点连】为藏语音译，汉语译为“圆满乐善”，是“上师供养法”中一段经文的开头几个字：“圆满乐善出生处三世本传师三宝，猛雄空行护法众悲愍来此乞安住。”①

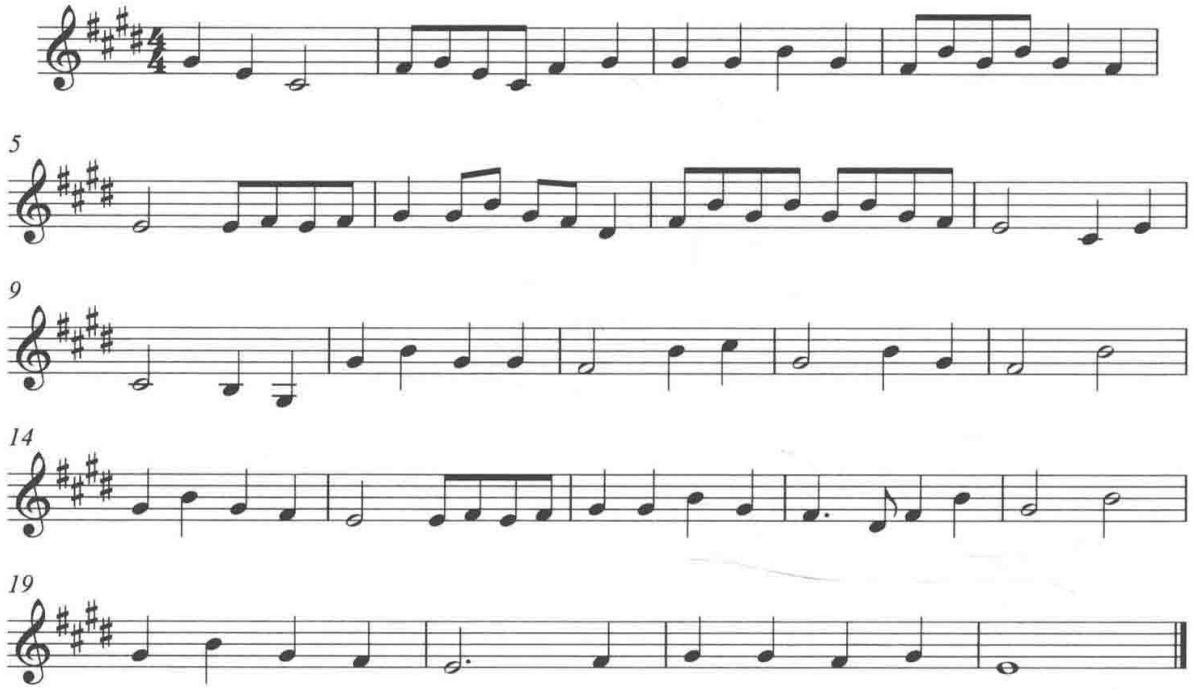
① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 63 页。

（续表）

谱例 55：

捧措点连

孙　云记谱



6. 加林、法螺和鸣。

7. 念诵《三十五佛忏悔文》。

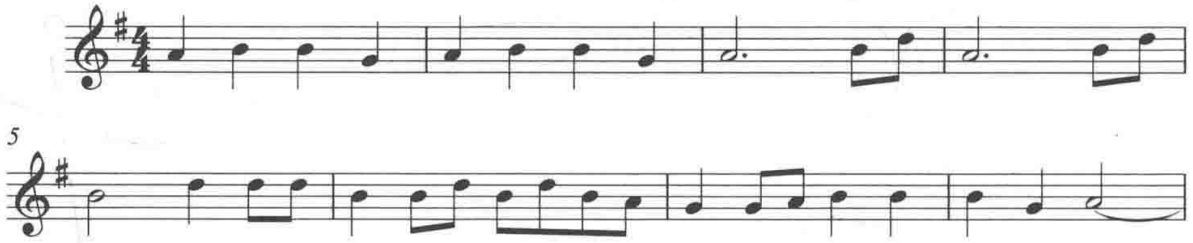
8. 喝奶茶——戈毕佛前念诵咒语。

9. 格念【加贯知仲】，后吹奏小曲【玛尼】，其后念诵《四皈依的后四句》，再格念【加贯知仲】：【加贯知仲】为藏语音译，今参照能海上师，翻译成：依怙大悲藏前作供献。

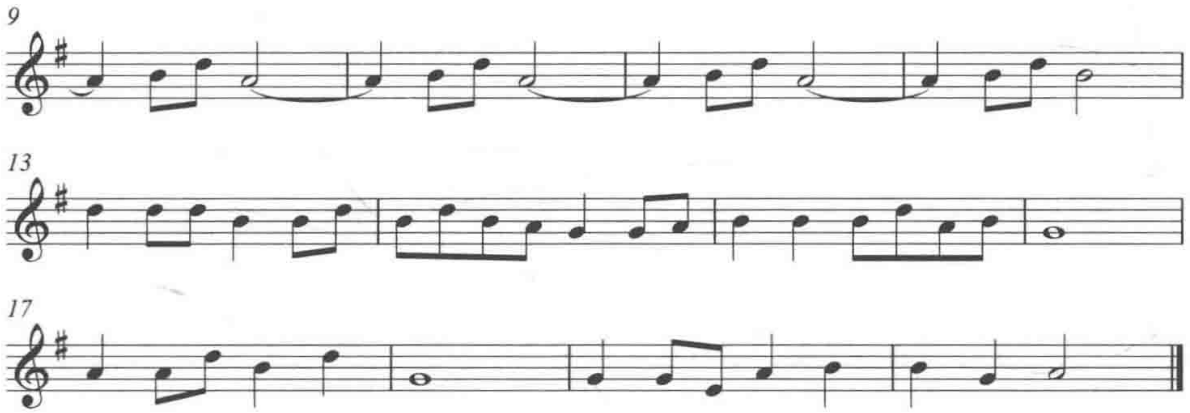
谱例 56：

加贯知仲

孙　云记谱



（续表）

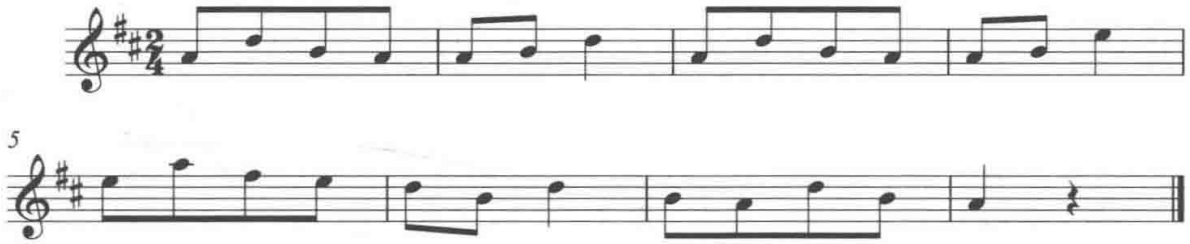


后接【玛尼】：

谱例 57：

玛　尼

孙　云记谱



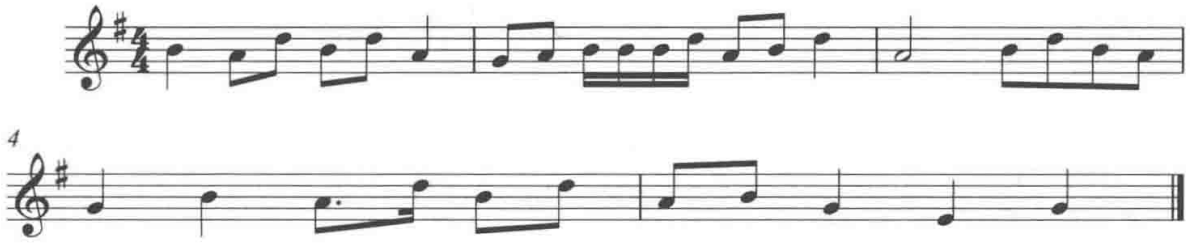
10. 格念【郭日棍达旦】后，接小曲【山坡羊】：

【郭日棍达旦】为藏语音译，意为“红花”，是“上师供养法”中经文。汤芗铭翻译为：披三法衣红花色，顶上装严金黄帽。①

谱例 58：

郭日棍达旦

孙　云记谱



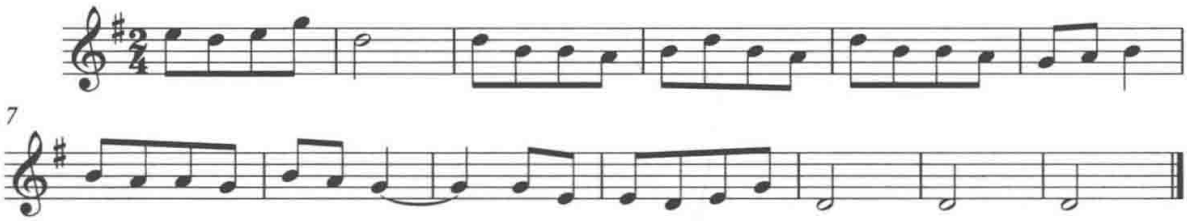
① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《佛学院藏传佛教礼赞祈愿文》，第 62 页。

（续表）

谱例 59：

山　坡　羊

孙　云记谱



11. 念诵《三十五佛忏悔文》。

12. 念诵上师供养经文。

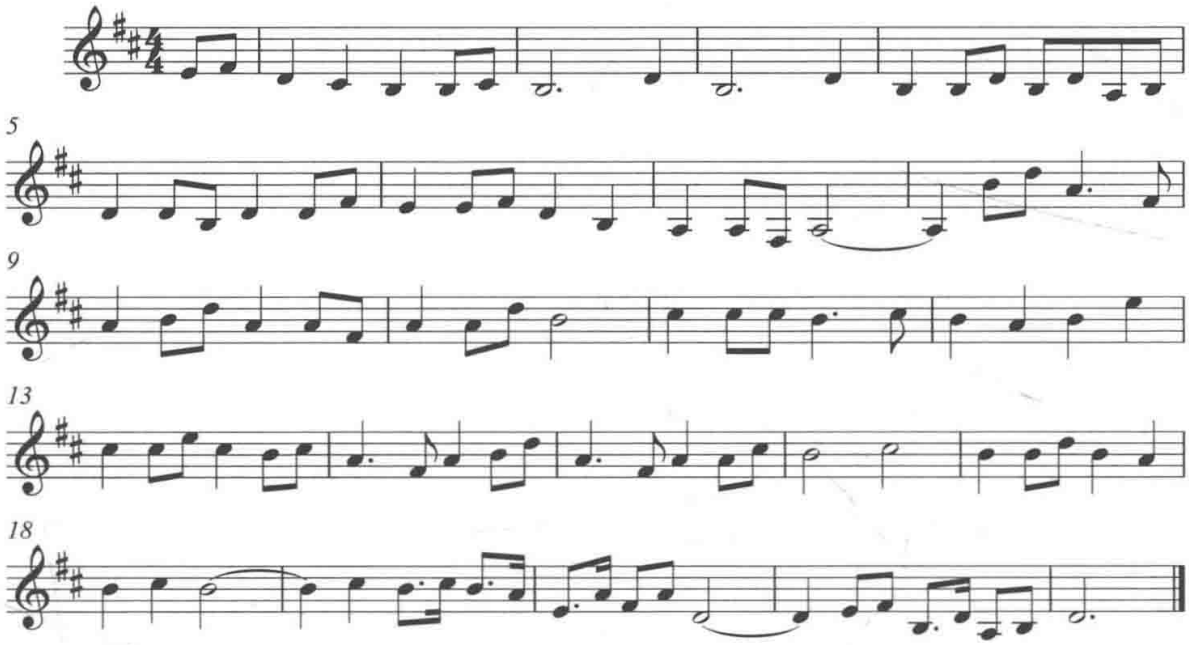
13. 格念【嘎达玛】【加贯知仲】，后接【八宝】（实为曲牌【八板】）：

【嘎达玛】为藏语音译，意为“兜率天上师瑜伽”①，有专门的仪式仪轨，因其首句有“兜率天”（兜率天众怙主心），故“上师供养法”前加上了“兜率天”三字。

谱例 60：

嘎　达　玛

孙　云记谱



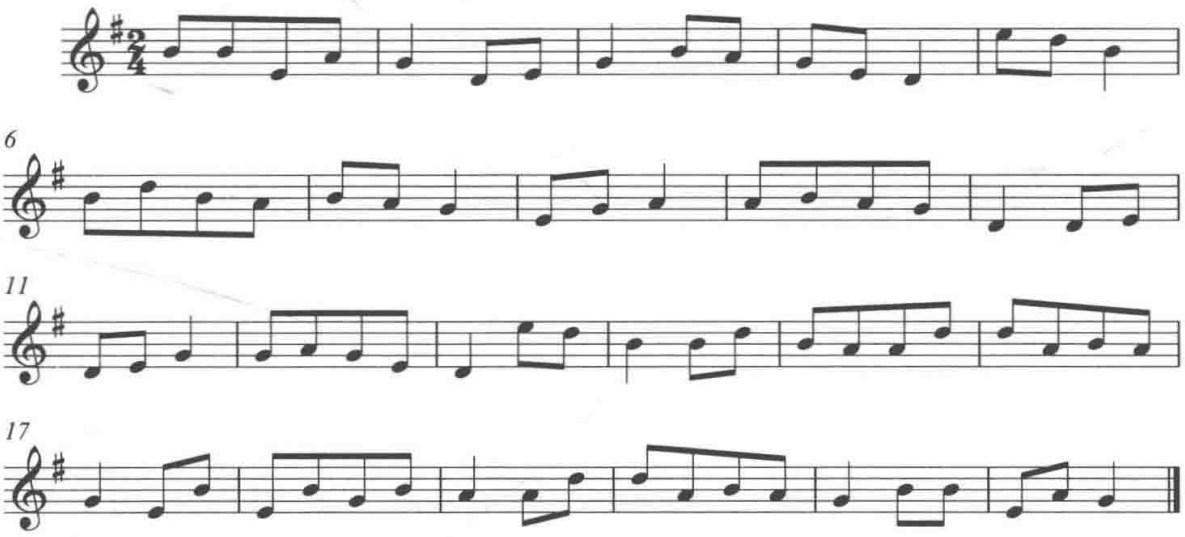
① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 226 页。

（续表）

谱例 61：

八宝（【八板】）

孙　云记谱



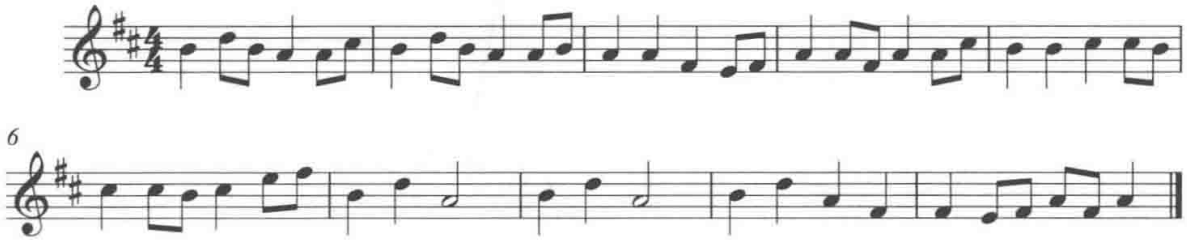
四、第二堂课（8：30—9：30）

1. 念诵【乃旦】，汉语意为“十六罗汉”，有专门的《供请十六大阿罗汉略仪》：

谱例 62：

乃　旦

孙　云记谱



2. 格念【元旦俊乃】，意为“功德生处”，是“上师供养法”中一段经文的前几个字：“功德生处尸罗海，多闻宝藏所充满……”①，曲调如下：

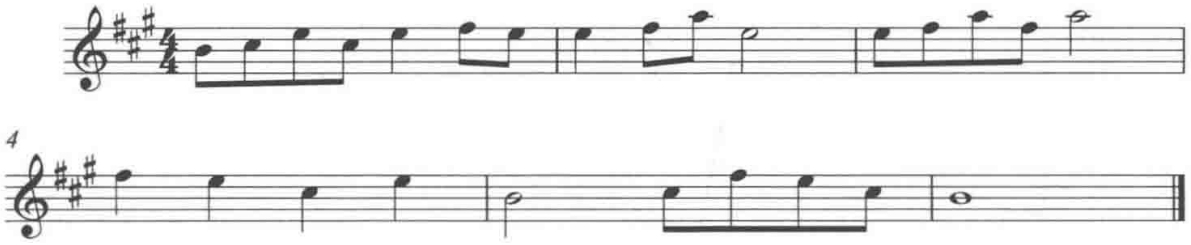
① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 65 页。

（续表）

谱例 63：

元旦俊乃

孙　云记谱

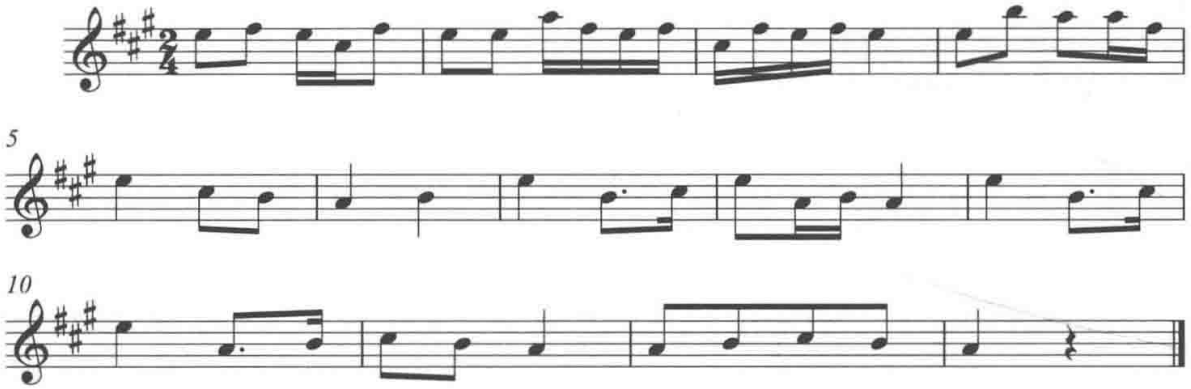


3. 演奏小曲【过山虎】：

谱例 64：

过　山　虎

孙　云记谱



4. 变奏【元旦俊乃】，乐谱同上。

5. 格念【乔尼喇嘛】

【乔尼喇嘛】，意为“师即上师”，为“上师供养法”中经文：“师即上师，师即本尊，师即空行与护法……”①，曲调如下：

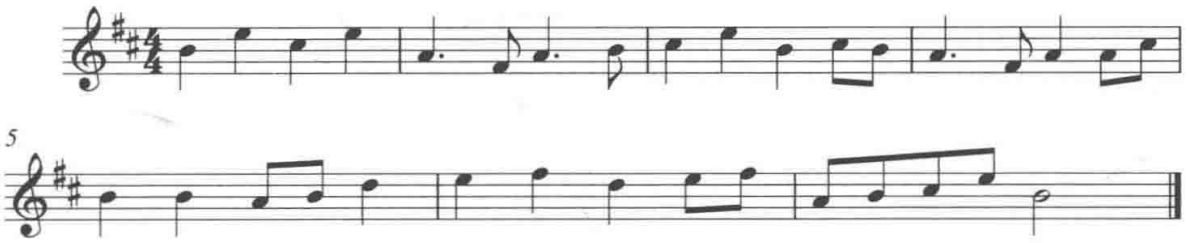
① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 66 页。

（续表）

谱例 65：

乔尼喇嘛

孙　云记谱

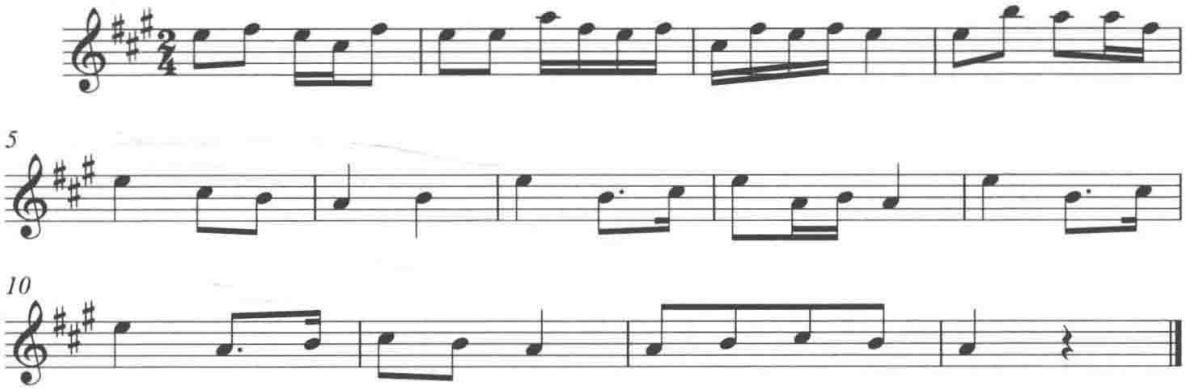


6. 演奏小曲【过山虎】：

谱例 66：

过　山　虎

孙　云记谱



7. 格念【申措丹巴】

【申措丹巴】意为“胜妙福田”——“胜妙福田上师前，供养恭敬祈请力，即有乐善根本尊，欢悦摄受祈加持，偶一获得暇满身”①，曲调如下：

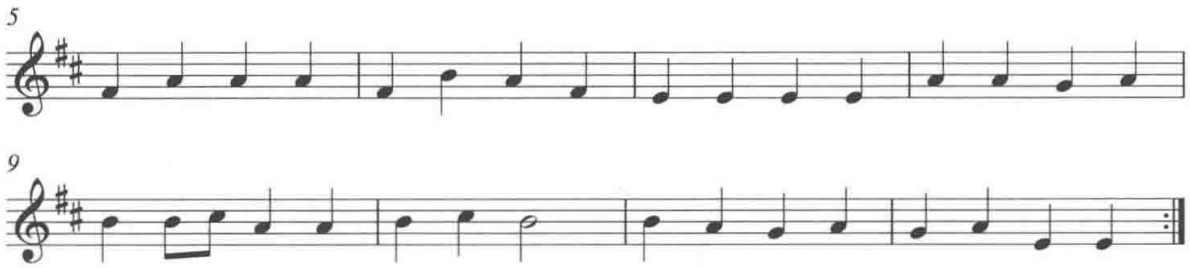
谱例 67：

申措丹巴

孙　云记谱

① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 69 页。

（续表）

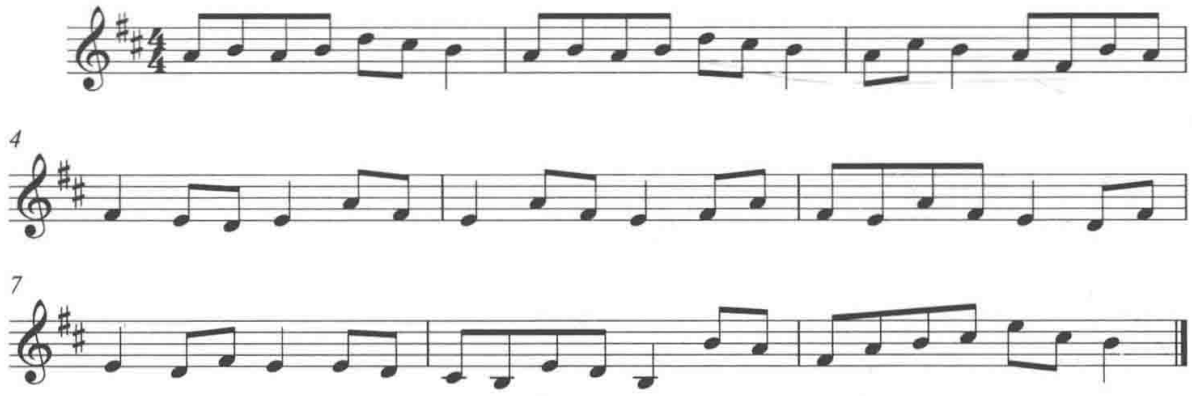


8. 演奏小曲【干枝梅】：

谱例 68：

干　枝　梅

孙　云记谱



9. 格念【努住店比】

【努住店比】意为“器请恶果”——“器请恶果所充满，虽可厌苦如雨降，观为恶业果尽因，恶缘向道祈加持……”①，曲调如下：

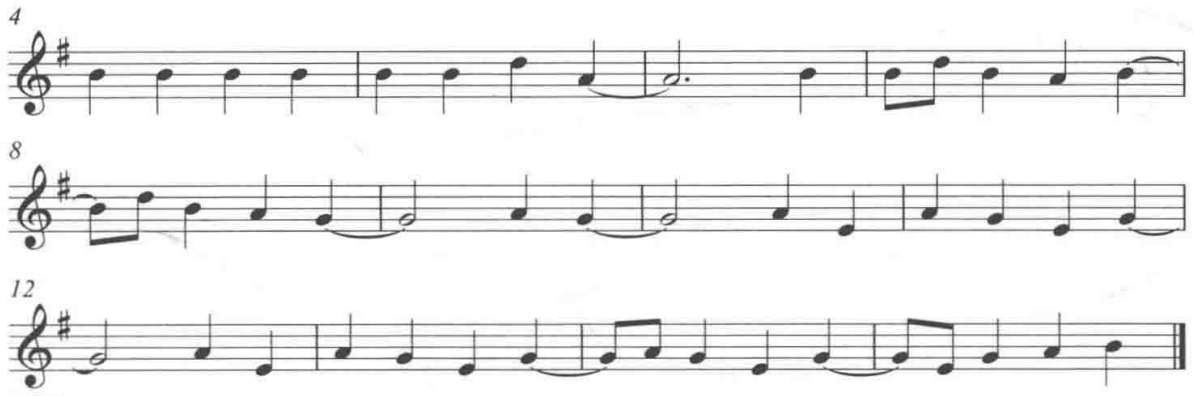
谱例 69：

努住店比

孙　云记谱

① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 67 页。

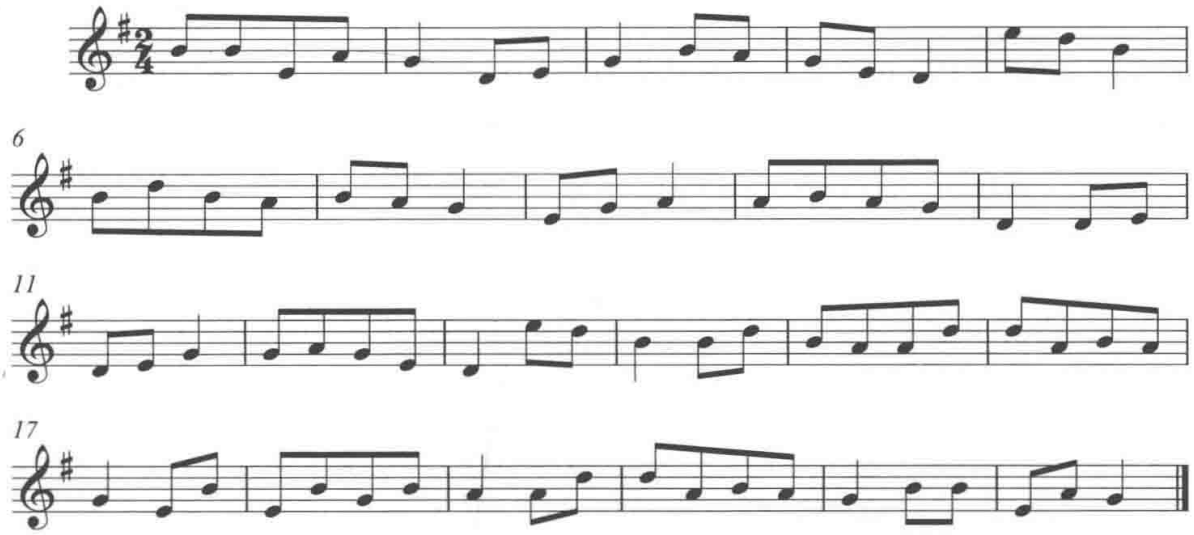
（续表）



10. 演奏小曲【工字八板】：

工字八板

孙　云记谱



五、第三堂课（10：30—11：30）

1. 念诵《普贤菩萨行愿品》①。

① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 161 页。

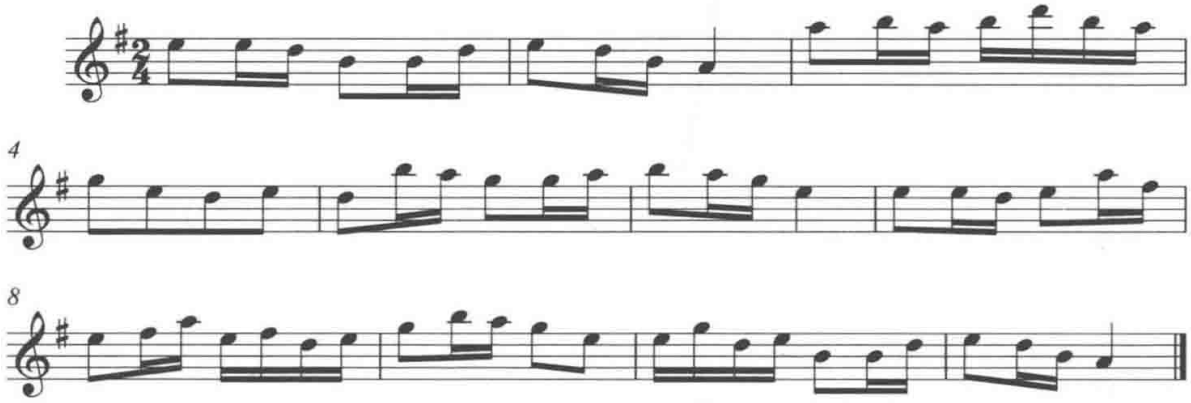
（续表）

2. 小曲【四字月儿高】（上）：

谱例 71：

四字月儿高（上）

孙　云记谱



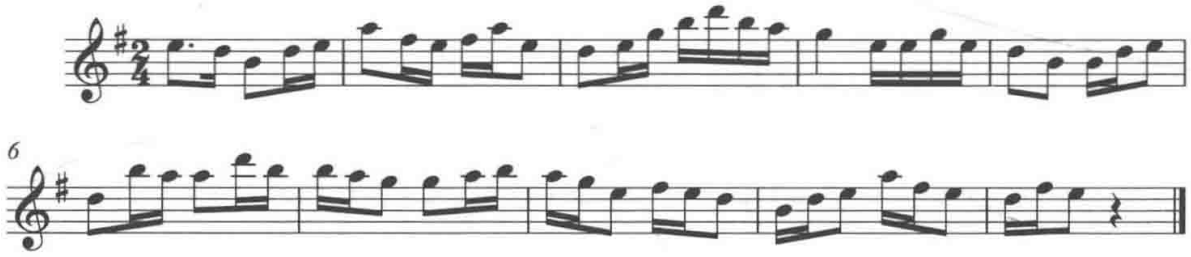
3.《慈氏愿》①。

4. 演奏小曲【四字月儿高】（下）：

谱例 72：

四字月儿高（下）

孙　云记谱



5. 发愿文。

6. 法螺、加林和鸣。

① 中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编：《藏传佛教礼赞祈愿文》，第 144 页。

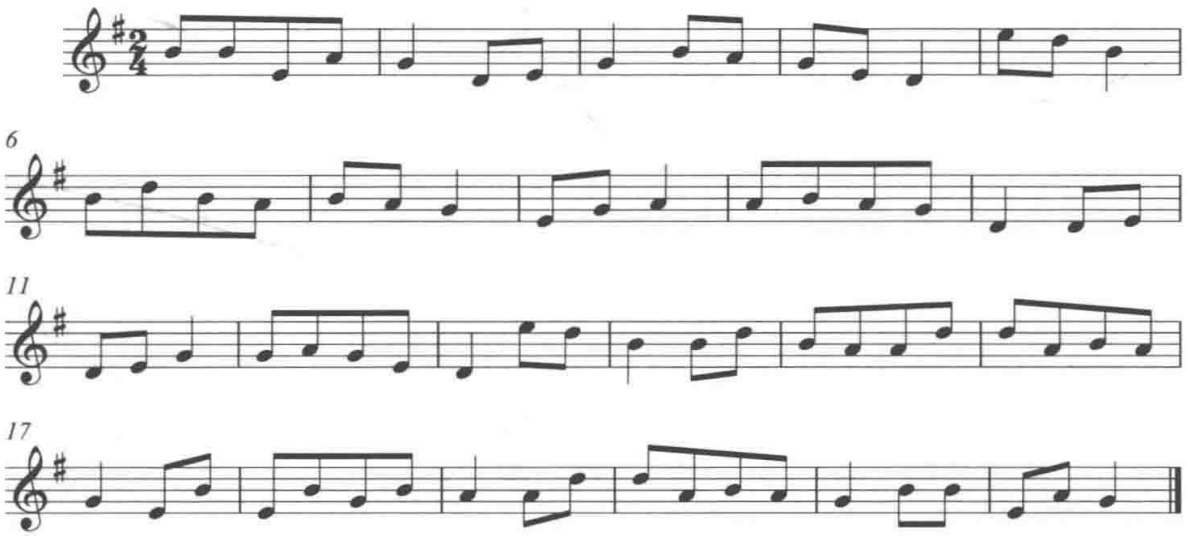
（续表）

7. 演奏小曲【工字八板】，实为曲牌【小八板】：

谱例 73：

工字八板（【小八板】）

孙　云记谱



8. 掐素（使干净、灾之净）。

六、晚课（15：00—17：30）

首先迎请大喇嘛到大雄宝殿，小喇嘛擎香炉前引，后跟法螺、加林和鸣，应请大喇嘛到大雄宝殿主法。

1. 度母赞。

2. 释迦牟尼赞。

3. 慈氏愿。

4. 沐浴与供曼扎

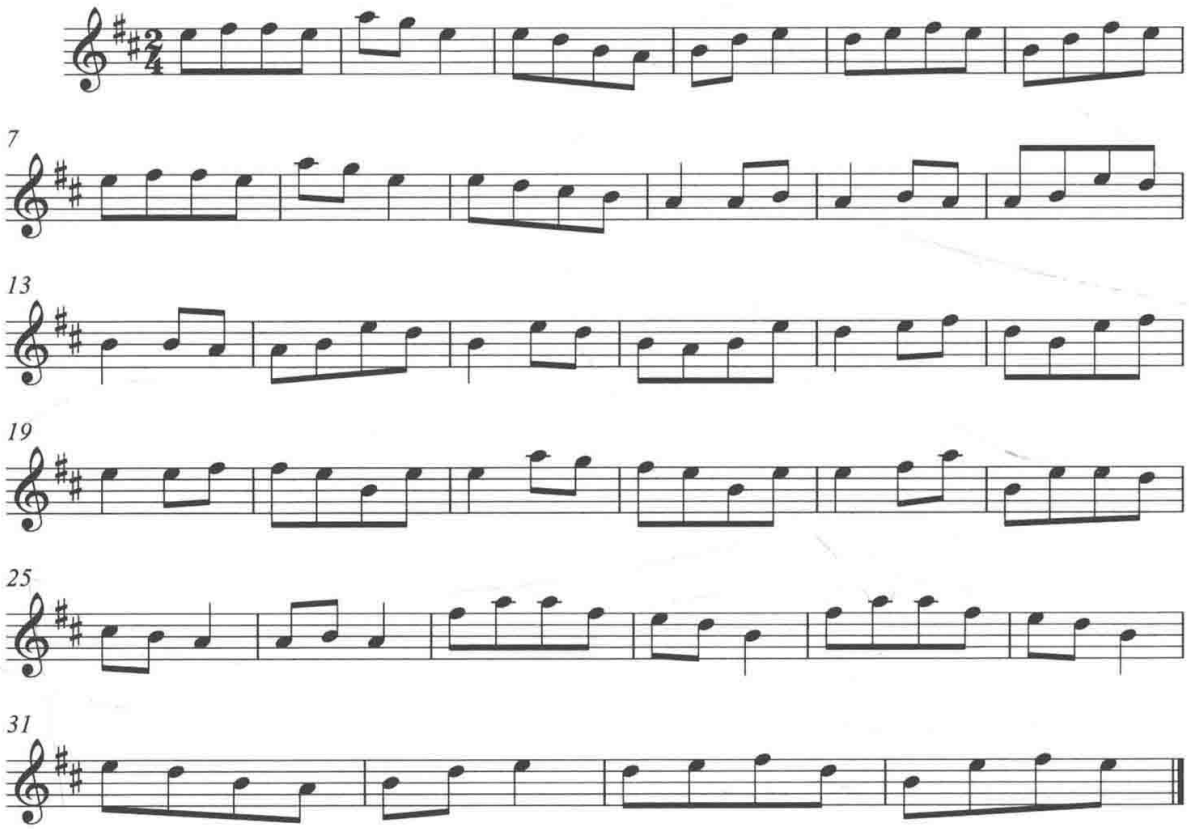
为两种仪式，前一种是为佛祖沐浴，后一种是为财供养，供养金钱与金银珠宝等。在进行这两个仪式的过程中，同时吹奏小曲《万年花（欢）》、《醉太平》、《干枝梅》（上、下）、《禄（六）字真言》。

5. 念诵《三十五佛忏悔文》。

6. 念诵《土地经》。

7. 念诵《心经》。

（续表）

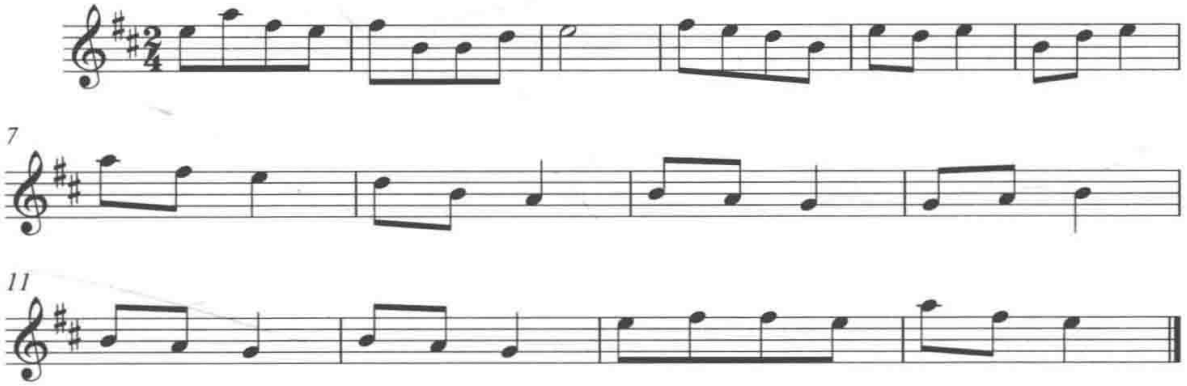
8. 念诵《宗喀巴大师偈》。
9. 颂《宗喀巴大师赞》。
10. 诵读《丹巴日玛》。
11. 极乐愿。
12. 吉祥回向。
13. 恭送大喇嘛回府，小喇嘛擎香炉前引，后跟法螺、加林和鸣。
农历六月十四日：上午诵经，中午开始“跳鬼”
一、第一堂课（5：00—6：30）：诵经如前。
二、第二堂课（7：00—8：30）：大文殊殿诵经、沐浴、供曼扎仪式伴奏小曲为【醉太平】【山坡羊】【西方赞】【二八宝（板）】，随意演奏。 **谱例 74：** 醉　太　平 孙　云记谱 

（续表）

谱例 75：

西　方　赞

孙　云记谱



三、第三堂课（9：00—10：00）：大雄宝殿诵经（除僧人外，任何人不得观听）。念诵《大威德金刚经》《六臂护法经》《阎罗王经》《吉祥天母经》《毗沙门天王经》，大号、法螺、别莉、加林、大把鼓、铙钹伴奏。

四、祖师厅前“跳鬼”（大约 11：00）：迎请大喇嘛到祖师殿前主法，观看“跳鬼”，迎请仪式如前。法器增加了长铜号，“跳鬼”之前先由大喇嘛与主持章样摩兰念诵经文，然后象征着各种神、鬼、佛、菩萨的表演者依次跳舞，最后以大菩萨利剑斩处恶鬼结束。

农历六月十五日：菩萨顶诵经，罗睺寺跳鬼，后返菩萨顶跳鬼、诵经

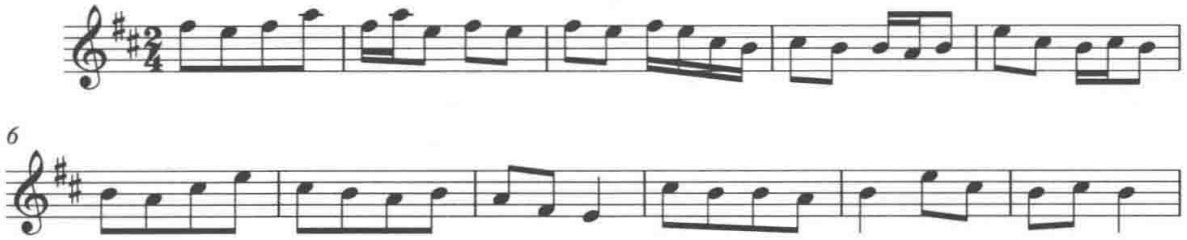
一、大雄宝殿诵经（5：00—8：30）

1. 早晨诵经如前，演奏小曲【四字如意歌】：

谱例 76：

四字如意歌

孙　云记谱



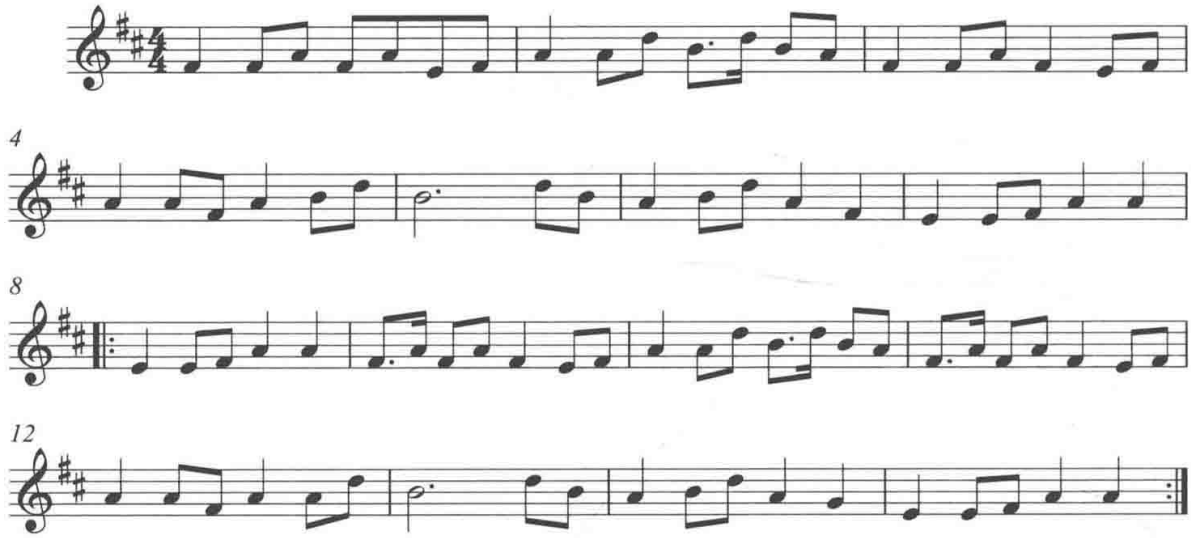
（续表）

2. 格念【点洞衣勒面】：

谱例 77：

点洞衣勒面

孙　云记谱



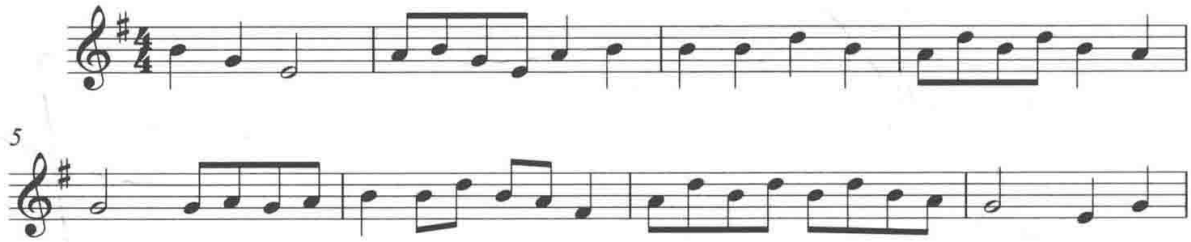
3. 演奏小曲【山坡羊】，乐谱同前。

4. 格念【捧措点连】：

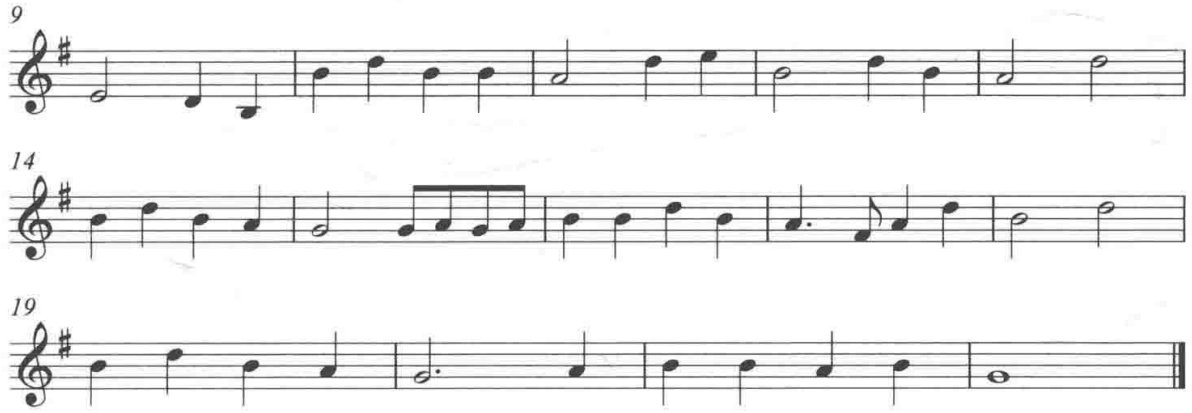
谱例 78：

捧措点连

孙　云记谱



（续表）



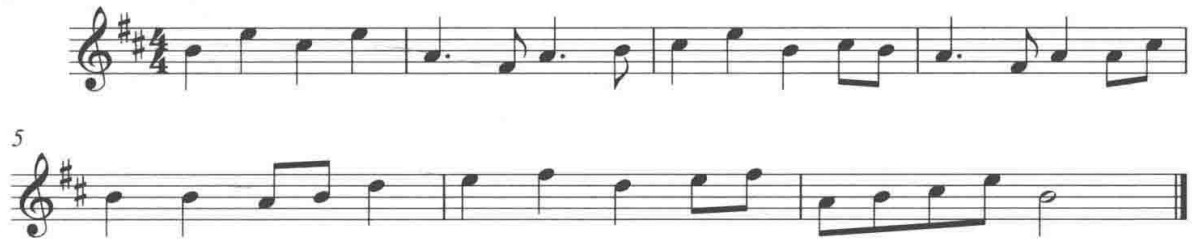
5. 诵经如前。

6. 格念【乔尼喇嘛】：

谱例 79：

乔尼喇嘛

孙　云记谱

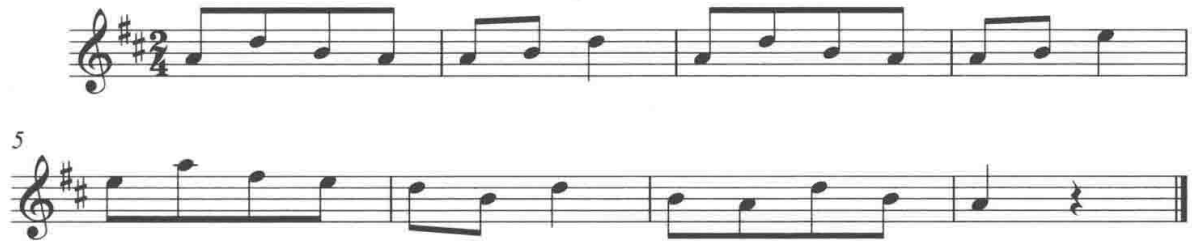


7. 演奏小曲【玛尼】：

谱例 80：

玛　尼

孙　云记谱



（续表）

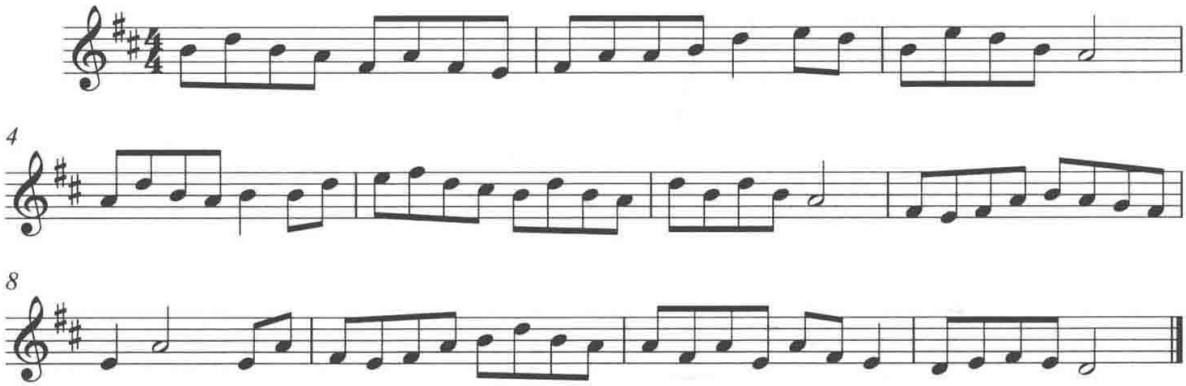
8. 诵经。

9. 小曲《水罗音》（【水龙吟】）：

谱例 81：

水罗音（【水龙吟】）

孙　云记谱



10. 诵经。

11. 演奏小曲【小八宝】（【小八板】）乐谱同前。

12. 诵经，法螺、加林、铙钹和鸣。

13. 吹奏小曲《西方赞》乐谱同前。

二、文殊殿前举行沐浴、供曼扎，仪式如前（大约 9：00）

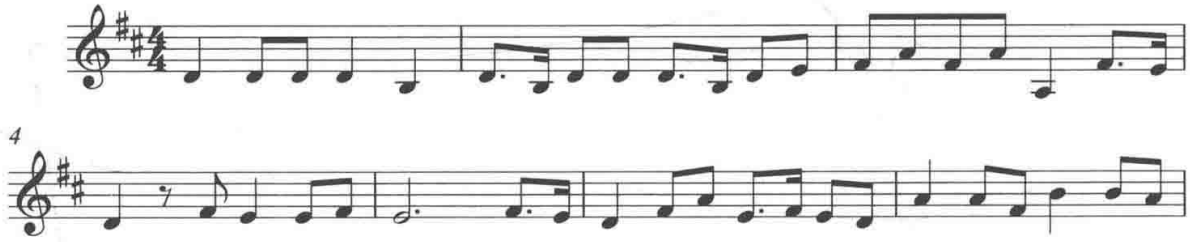
1. 诵经。

2. 沐浴、供曼扎
吹奏小曲《翠黄花》《干枝梅》《六字真言》《合字爬山虎》《小八板》。

谱例 82：

翠　黄　花

孙　云记谱

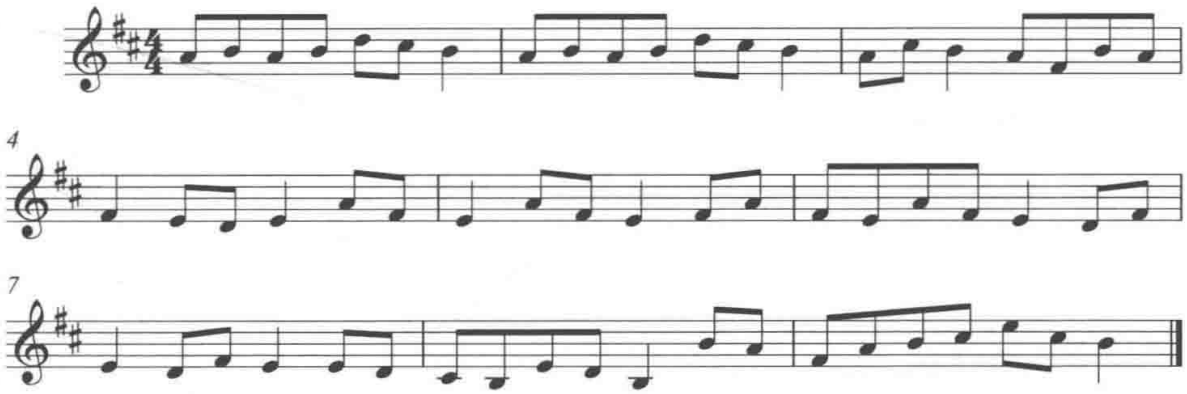


（续表）

谱例 83：

干　枝　梅

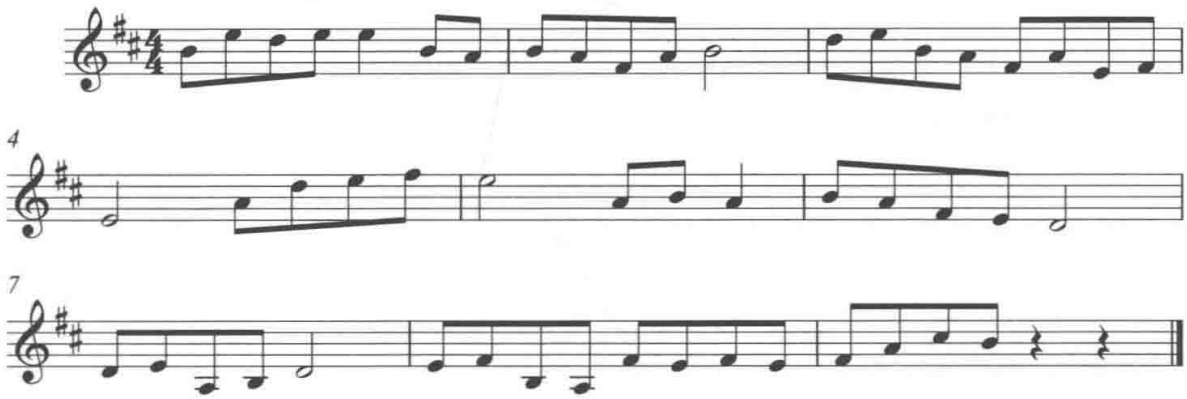
孙　云记谱



谱例 84：

六字真言

孙　云记谱

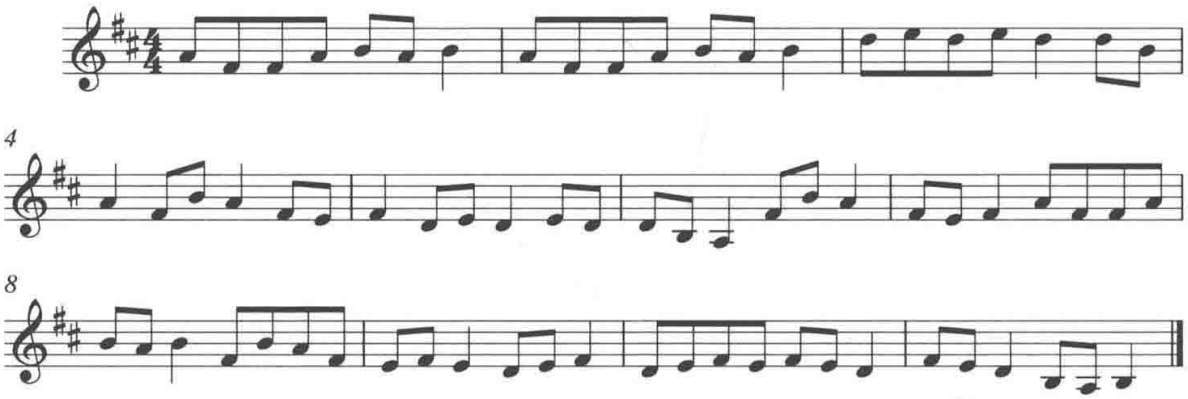


（续表）

谱例 85：

合字爬山虎

孙　云记谱



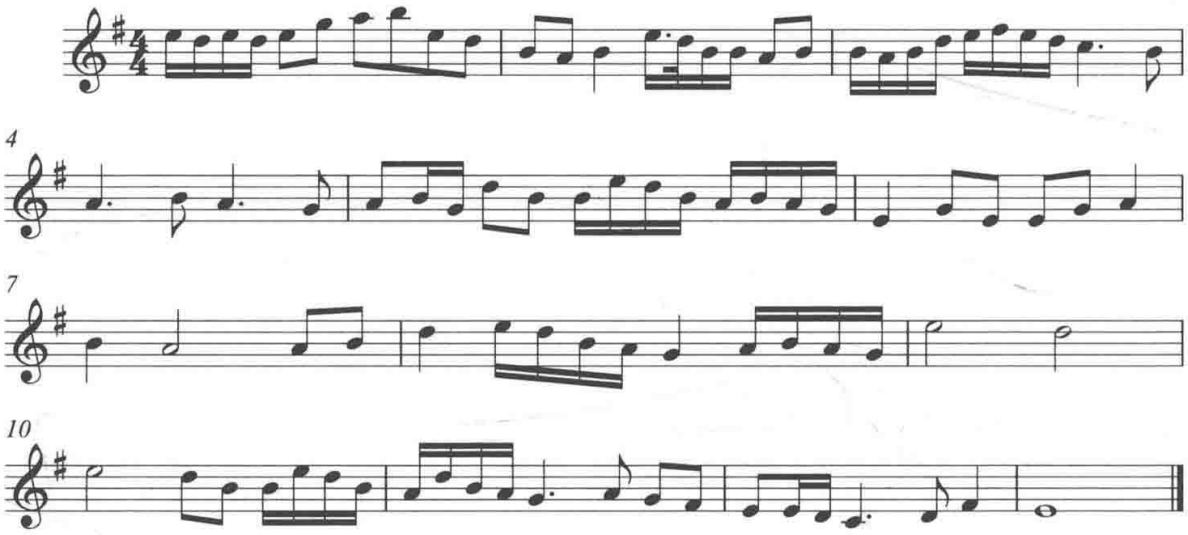
三、去往罗睺寺的路上绕街、游行，气势恢宏。

1. 路上吹奏《嘎达玛》《翠黄花》《万年花》。

谱例 86：

万　年　花

孙　云记谱



（续表）

2. 罗睺寺跳鬼，如前。
四、回菩萨顶跳鬼 在菩萨顶祖师殿前跳鬼的同时，文殊殿里面大喇嘛、主持诵经祈福。
五、晚课如前
六、法会结束

六月菩萨顶法会共持续十天，是集音乐、舞蹈、故事于一体的综合艺术形式。后两日金刚舞主要可分为道神舞、门神舞、天王舞、嚓啦舞、阿扎儿舞、白面骷髅舞、贡布舞（公布儿）、辽油舞、牛神与鹿神舞（载顺）、菩萨舞、护法神舞、鹿神舞、鹿独舞、斩鬼、弥勒佛舞等，[①] 其目的是通过舞蹈描绘战胜恶魔、最后斩鬼的情景。乐队主要以长筒大号、加林、长柄鼓、法螺、别莉为主，尤其是长筒大号实为主要的伴奏乐器，无旋律，是同一音高的警钟式的吹奏。

图 12："跳布扎"中的菩萨舞（乐队大号、法螺、长柄鼓等）

① 乔瑞明：《试谈五台山金刚舞》，第 37—42 页。王滨、郭成文：《五台山金刚舞及喇嘛庙道场》，第 33—34 页。

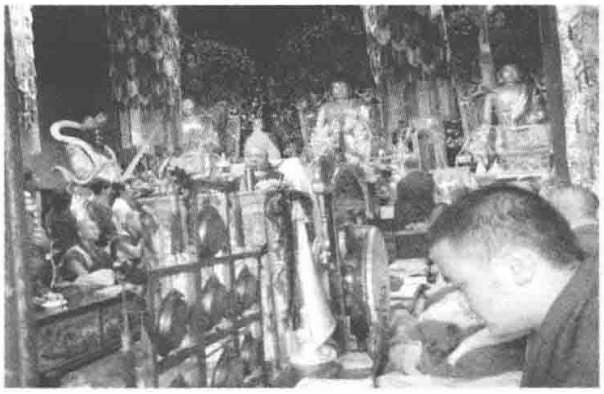


图 13：法会期间菩萨顶大雄宝殿诵经（笙、云锣、加林、笛子伴奏）

整个法会期间的音声形态呈现几个主要特征：第一，黄庙经文诵读全部采用藏语。虽然菩萨顶、镇海寺、罗睺寺的僧人几乎全由蒙、汉僧人组成，藏族几乎没有，但是经文吟诵全部为藏语，这一点不仅在五台山，在内蒙古也是如此。第二，乐队伴奏主要有两种形式：一种是以笙管笛为主的旋律乐队；一种是以法螺、别莉、加林、长筒号、铃杵为主的法器乐队。前者主要是为经文伴奏或者在念经的间隙演奏；后者主要是用在绕“文殊殿”、跳鬼、迎送大喇嘛的时候吹奏，据喇嘛们讲主要是为了震慑厉鬼、降妖除怪。

器乐曲主要可以分为两种：一种是前文经常提到的【点洞衣勒面】【捧措点连】【加贯知仲】【郭日棍达旦】【嘎达玛】【乃旦】【元旦俊乃】【乔尼喇嘛】这几个曲子，其大部分是以经文命名、笙管笛伴奏的格念形式；另一种就是仍旧依俗名而存在的乐曲比如【万年欢】【四字月儿高】【四字如意歌】【翠黄花】【小八板】【秘魔岩】【过山虎】【二字八宝（板）】【工字八宝（板）】【凡字八板】【西方赞】【醉太平】【合字爬山虎】。这些曲目与经文无关，主要用于经文念诵的间隙，供曼扎、沐浴以及跳鬼时吹奏，可以自由吹奏，具有可替代性。

从青黄庙用乐的比较看，虽然存在诸多相异之处，比如诵经之姿势①、语言、韵腔、赞偈、仪式仪轨等，但是作为同一佛教之下不同的派别传承，其中也有不变的基因，比如佛说之经文，虽存在汉藏语言差别，但其意义相通，其中最为相通之处实为笙管笛的编制及其曲目的运用，同名同曲较多比如【爬山虎】【八板】【西

① 黄庙一般为坐姿，青庙一般为站姿。

方赞】【醉太平】【万年欢】【翠黄花】等，可见青黄庙之间并不是平行发展，而是互动交流。据韩军先生考证："元、明之后，五台山凡有重大佛事活动及大法会时，其佛事都是由十大寺（青庙）各出一僧共同进行的。所以，各寺所作的法事仪式及在法事中的讽诵形式和曲调不可能有大的差异，更不可能有大的变化……青庙黄庙同居一山，他们的小曲也基本可以相互通用，如《八板》《爬山虎》等小曲，现在仍是两家共同常用的曲调。据五台山老僧人说：过去，青庙的曲子，黄庙听到后几天就学会并用上了，黄庙新奏的曲子，青庙也是如此。"①

韩军老师在20世纪80年代采访录音的几位乐师大部分都来自万佛阁、罗睺寺、塔院寺、南山寺、佛光寺、显通寺、镇海寺、菩萨顶，这说明不论是青庙还是黄庙的器乐演奏应该都有一个非常普及繁盛且相通性的时代。而乐曲的传承存在如此巨大的一致性，有两个非常重要的原因：第一是与永乐皇帝钦赐寺庙歌曲有关；第二是青庙改为黄庙所致。永乐十八年（1420），明成祖将南北曲改编而成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布到五台山的时候，黄庙寺院虽不多②，但受到明成祖特别优待的藏传佛教寺院必定是"名称歌曲"的覆盖区域。换言之，《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》是五台山青、黄庙寺院皆为的必修课，所以二者之间由于《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施，必然存在着采用同名同曲的现象。

清康熙时，敕令将罗睺寺、寿宁寺、三泉寺、玉花池、七佛寺、金刚窟、善财洞、普庵寺、台麓寺、涌泉寺这十寺改为黄庙。于是，青衣僧改为黄衣僧，汉喇嘛由此产生。原来在青庙奏乐的僧人也变成了汉喇嘛，青黄庙音声交流达到巅峰时刻，这也在一定程度上造成了青黄庙之间用乐的相通性。时至今日，在五台山菩萨顶、镇海寺奏乐的乐师皆为汉族，他们都是笙管笛演奏的好手，其中菩萨顶住持章样摩兰被确立为黄庙音声的国家级传承人，而镇海寺住持金光师傅现在亦是黄庙笙管笛传承的领衔人物，由他们所带的徒弟也是汉蒙居多，无藏族。③

---

① 韩军：《五台山佛教音乐的历史价值》，第30页。

② 《清凉山志》记载有大文殊寺、普恩寺等。据《蒙古佛教史》记载有大显通寺、大宝塔院寺、大文殊寺、寿宁寺、普恩寺六座。参见固始噶居巴·洛桑泽培著，陈庆英等译：《蒙古佛教史》，天津：天津古籍出版社，1990年，第64页。

③ 现在菩萨顶的僧人主要由汉、蒙、土族组成，没有藏族。

如下图所示：

表 13：五台山菩萨顶六月大法会期间奏乐人员一览表

姓　名	民　族	演奏乐器
金光	汉	笙管
宝贵	汉	笙
利民	蒙	钹
高志平	汉	管子
双金	蒙	管子
红英	蒙	笛子
土布旦	蒙	大鼓
郭志勇	汉	笙
吕二	汉	笛子
俊伟	汉	鼓
翔伟	蒙	笙
扎木苏	蒙	管子
索南	土族	云锣

汉喇嘛为五台山所独有，这是青庙改为黄庙的产物。作为两种不同的派别，青、黄庙在转读、歌赞、仪式曲等众多方面存在着较大的差别，但是在笙管笛的器乐供养上却彰显出更多的相通性与一致性。笙管笛的共性存在实为佛教伎乐供养的承继发展，也是中国古老礼乐文化在佛教领域的投射。

三、黛螺顶课诵中的音声为用

五台山不仅形成了汉传佛教音声与藏传佛教音声并存的两大格局，而且在汉传佛教中又形成了南北派两种风格。如果说南山寺、殊像寺实为“北派”风格，那么五台山其他的汉传佛教寺院唱诵已然被“南派”所垄断。从某种层面上而言，南派（或者南韵）应该是当下中国佛教音声的“普通话”，在千僧斋大会上，南来北往的僧人都可以“异口同声”合韵诵经。相比较而言，以南山寺、殊像寺为代表的北派却仅有少数寺院的少数僧人能为之。总之，南派逐渐成为五台山汉传佛教寺院的主流这一现象不能不引起人们的关注。

黛螺顶实为南派的重要代表，其住持昌善法师虽在显通寺出家，但他先后在江西受三坛大戒并在中国佛学院进修，其唱诵及其仪式内容显然为南派传承。昌善法师天生一副好嗓子，唱诵名闻五台山。这也是本文选择黛螺顶作为佛教音声仪式研究个案的重要原因。

黛螺顶亦称大螺顶，原名青峰，起源可最早追溯到唐朝。《清凉山志》载："唐释法念，栖禅青峰，庵南有大松若舍，可蔽风雨。法念尝坐其间，若昧不昧，见僧作老比丘形，说苦空法。"①

黛螺顶明万历二十年（1592）仲秋的石碑可与之佐证："乳峰状若旋螺，圆净可爱，俗呼为大螺顶，志曰青峰是也……传载古有神木，比丘法念，栖托于此。"②明成化年间（1465—1487）开始大规模建寺，万历年间重修，清乾隆五十一年（1786）更名为黛螺顶。寺内文殊殿供奉"五方文殊"，分别代表五台山五个台顶的文殊菩萨，即东台顶的聪明文殊、西台顶的狮子吼文殊、南台顶的智慧文殊、北台顶的无垢文殊、中台顶的孺童文殊。"五方文殊"合塑于黛螺顶的文殊殿内，素有"小朝台"之称，据说是在乾隆皇帝的旨意下完成，故事内容大同小异。

> 乾隆皇帝钟情于黛螺顶的自然风光，想把五方文殊合塑于黛螺顶，这样就省去了朝拜五个台顶的攀登之苦乃至风雨雪的阻挡，在乾隆四十六年（1781）春，乾隆把演教寺住持青云和尚叫到行宫，让他办这件事。5年后，他来黛螺顶朝拜五方文殊，青云和尚遵照乾隆皇帝的旨意把五方文殊合塑于一殿。乾隆五十一年（1786）三月，乾隆来黛螺顶参拜了五方文殊，开始了五台山历史上的"小朝台"并留有诗一首，刻在黛螺顶五方文殊殿前的石碑上。关于把五方文殊合塑一殿的想法，许是乾隆皇帝的旨意，也许是青云和尚与小沙弥略知乾隆皇帝对黛螺顶风光的偏爱，迎合圣意，把五方文殊合塑于黛螺顶。③

黛螺顶践行严格的丛林制度，其仪式的过程及其唱诵均属南方风格，住持昌善

① ［明］释镇澄著、释印光重修：《清凉山志》卷七《异众感通》，第274页。
② 廉考文：《黛螺顶》，《五台山研究》1993年第4期，第38页。
③ 玉卿：《黛螺顶佛教史》，《五台山研究》2008年第2期，第48—53页。

法师兼任五台山佛教协会会长。1988 年夏，昌善法师在五台山显通寺禧元法师座下披剃出家，并于同年秋后在江西省云居山受三坛大戒，之后于 1992 年结业于中国佛学院执事进修班，2005 年结业于中国人民大学宗教哲学系研究生班。[①] 昌善法师这一独特的教育经历与黛螺顶南派风格唱诵具有重要的关联。

黛螺顶的仪式有很多种，比如说早晚课诵、普佛、打七、盂兰盆会、焰口仪式等，但从使用频率、范围来看，首推早晚课。早晚课的唱诵内容可以在大部分仪式中看到，比如普佛（吉祥普佛、往生普佛）一般都是随着早晚课一起进行，称为“随殿普佛”，当然盂兰盆会、焰口仪式等也都会融入课诵的内容。可以说早晚功课是僧人的必修课与基本功，因此对其仪式过程进行分析具有重要的意义。

早课实为一天的开始，如果不是法会期间，黛螺顶的早课一般是从《楞严咒》开始，依次诵念《大悲咒》《十小咒》《心经》《祝愿偈》《普贤菩萨十大愿》《三皈依》，至《韦陀赞》结束。晚课一般是从《佛说阿弥陀经》开始，次诵《往生咒》《礼佛忏悔文》《蒙山施食》《赞佛偈》《普贤警众偈》《三皈依》，至《伽蓝赞》结束。早晚课除了念诵经文不一样之外，形式大同小异。下面以黛螺顶晚课仪式过程[②]为例。

（一）唱《香赞》，主法拈香。

平时早晚课中一般不唱《香赞》，只有在朔望日、法会期间或者重要佛事中才会演唱，日常晚课直接从《佛说阿弥陀经》念诵开始。由于此次是在中元节期间，所以《香赞》实为晚课必唱内容。众僧唱《香赞》，主法拈香，拉开晚课的序幕，一般上香三炷，并在优雅的“赞子”声中首先对佛菩萨及各路神灵施礼敬上。

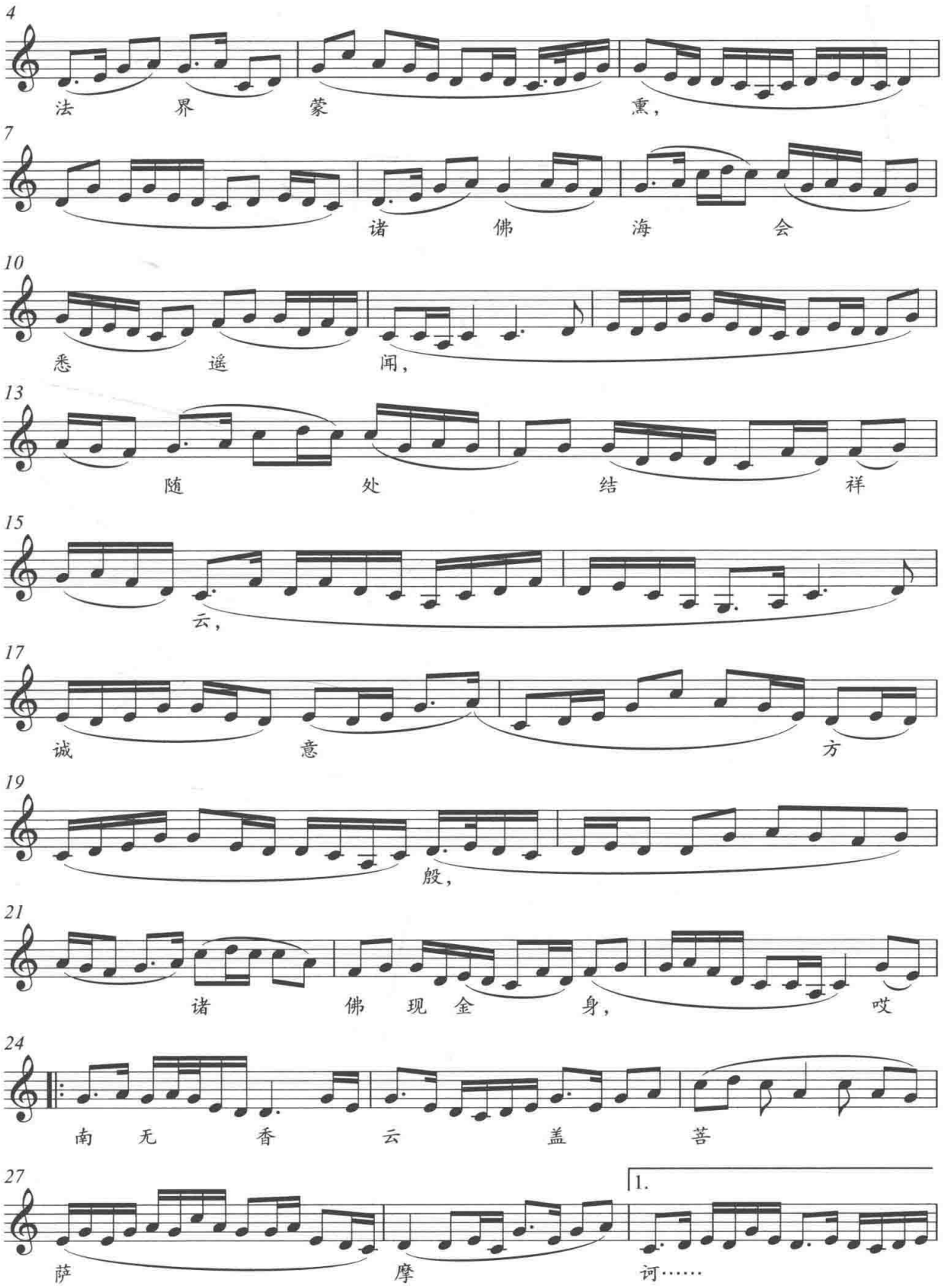
谱例 87：

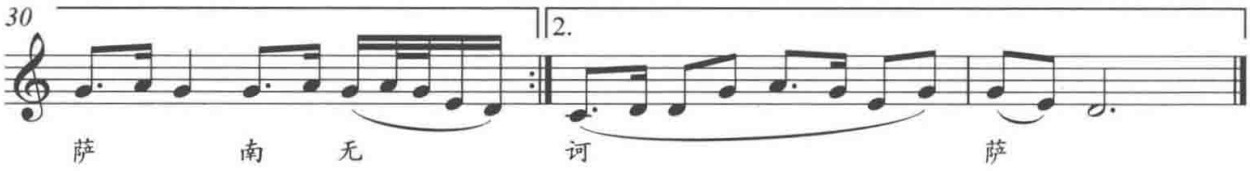
香　赞

孙　云记谱

① 佚名：《昌善法师小传》，《五台山研究》2008 年第 2 期，第 54 页。

② 时间：2011 年 8 月 13 日下午 6 点；地点：黛螺顶大雄宝殿。维那：悟信；僧执：悟圆。被采访者悟修（知客）、悟禅师傅、正音师傅（结夏）。


4
法 界 蒙 熏，
7
诸 佛 海 会
10
悉 遥 闻，
13
随 处 结 祥
15
云，
17
诚 意 方
19
般，
21
诸 佛 现 金 身， 哎
24
南 无 香 云 盖 菩
27
萨 摩 1. 诃……

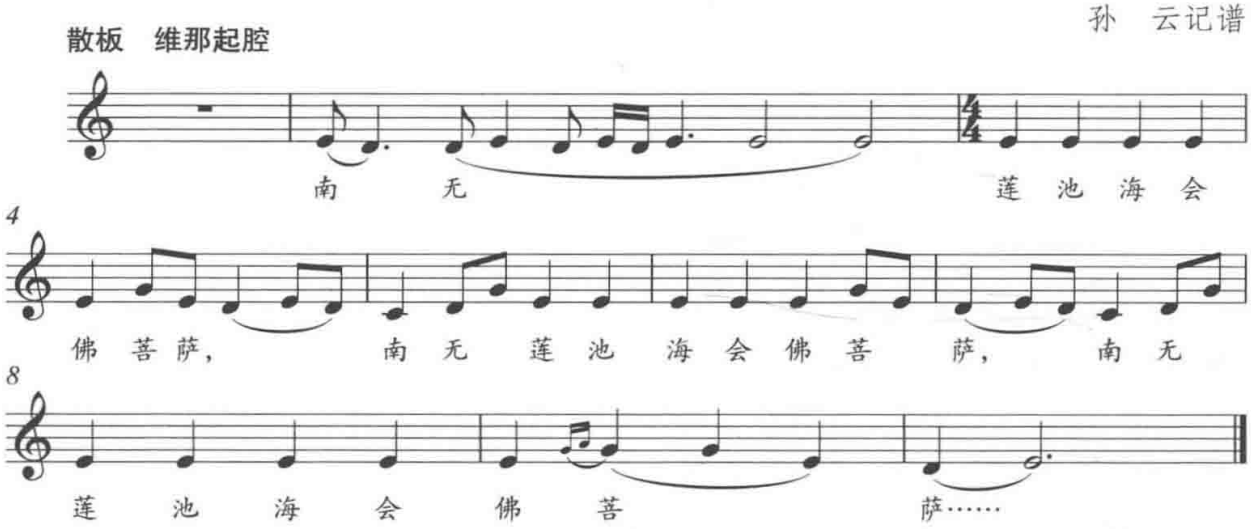


（二）南无莲池海会佛菩萨（三称）

谱例 88：

南无莲池海会佛菩萨（三称）

孙　云记谱



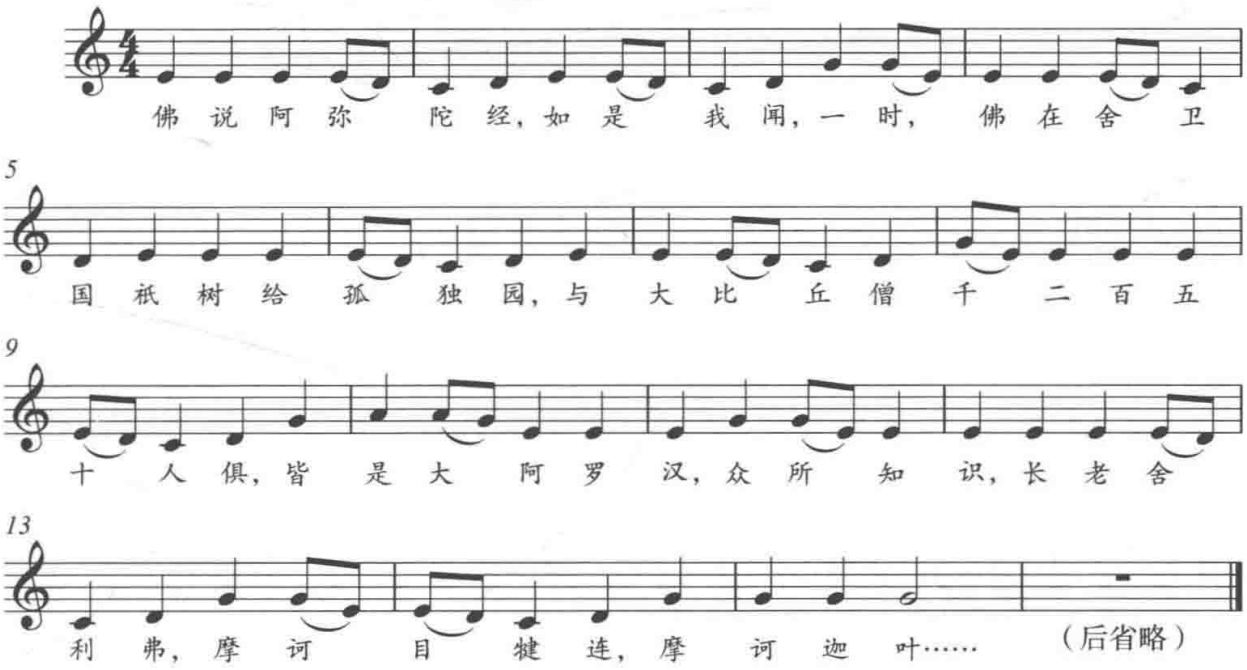
（三）念诵《佛说阿弥陀经》

《佛说阿弥陀经》是净土宗的根本经典之一，实为晚课必诵内容，其版本为鸠摩罗什所译，内容包括净土世界如何庄严美好、往生净土的方法以及对诸佛的称赞。其念诵一般在“南无莲池海会佛菩萨三称”之后，进入正文。经文稍长，速度由慢渐快。除了开始部分，更多是朗诵直读。

谱例 89：

佛说阿弥陀经

孙　云记谱



（四）念诵《往生咒》

《往生咒》全称《拔一切业障根本得生净土陀罗尼》，又称《往生净土神咒》，是佛教净土宗的重要咒语。净土宗认为，诵持此咒能拔除一切业障，诵持此咒者，阿弥陀佛会在其头上护持，使他离苦得乐，并在其命终之时，接引其入西方净土。

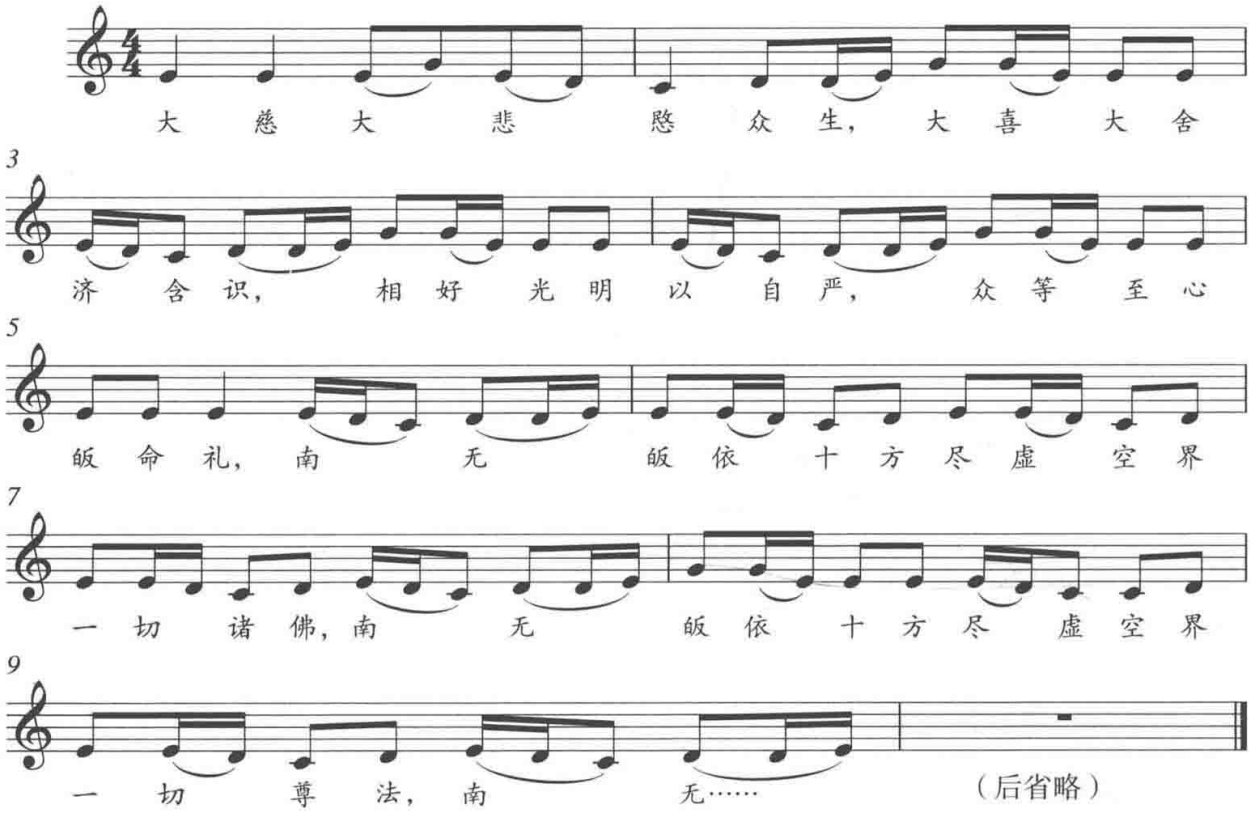
（五）唱念《礼佛忏悔文》

礼为礼拜、礼敬之意；忏悔亦忏悔罪业、孽障，是指通过虔诚顶礼八十八佛，至心忏悔，并按照此文要求去做，可以除灭一切重罪，不堕恶道，尽早开悟成佛。

谱例 90：

礼佛忏悔文

孙　云记谱



（六）出食（蒙山施食）

“出食”是指佛教以特定的仪轨对饿鬼进行施食，免除其痛苦的法事，具有超度之功效。其起源据说是佛之弟子阿难与饿鬼面燃的故事，虽版本很多，但大同小异，其目的是通过施食获得超度、解脱之意。传至中土，梁武帝夜梦高僧劝其建水陆大斋，普济六道，梁武帝创制专门仪轨进行施食救拔，成为中土施食开端。唐代随着不空所译《救拔焰口饿鬼陀罗尼经》的流布，焰口施食成为大型施食法会仪式，但可惜后来失传。至宋代，四川省蒙山不动法师创制《蒙山施食仪》，成为当下施食的重要依据。如果依足“仪轨”举行专场法事，则称为“放大蒙山”，每天晚课时进行的常规施食，则称为“放小蒙山”。居士亦可在家如法施行。如果说放焰口实为“大餐”，那么日常功课的放蒙山则为家常便饭。施食是必须进行的重要仪轨，具有超度亡灵、恶鬼之功效，对人也有祭祈、解脱之意。咒语涉及《变食

真言》《甘露水真言》等。

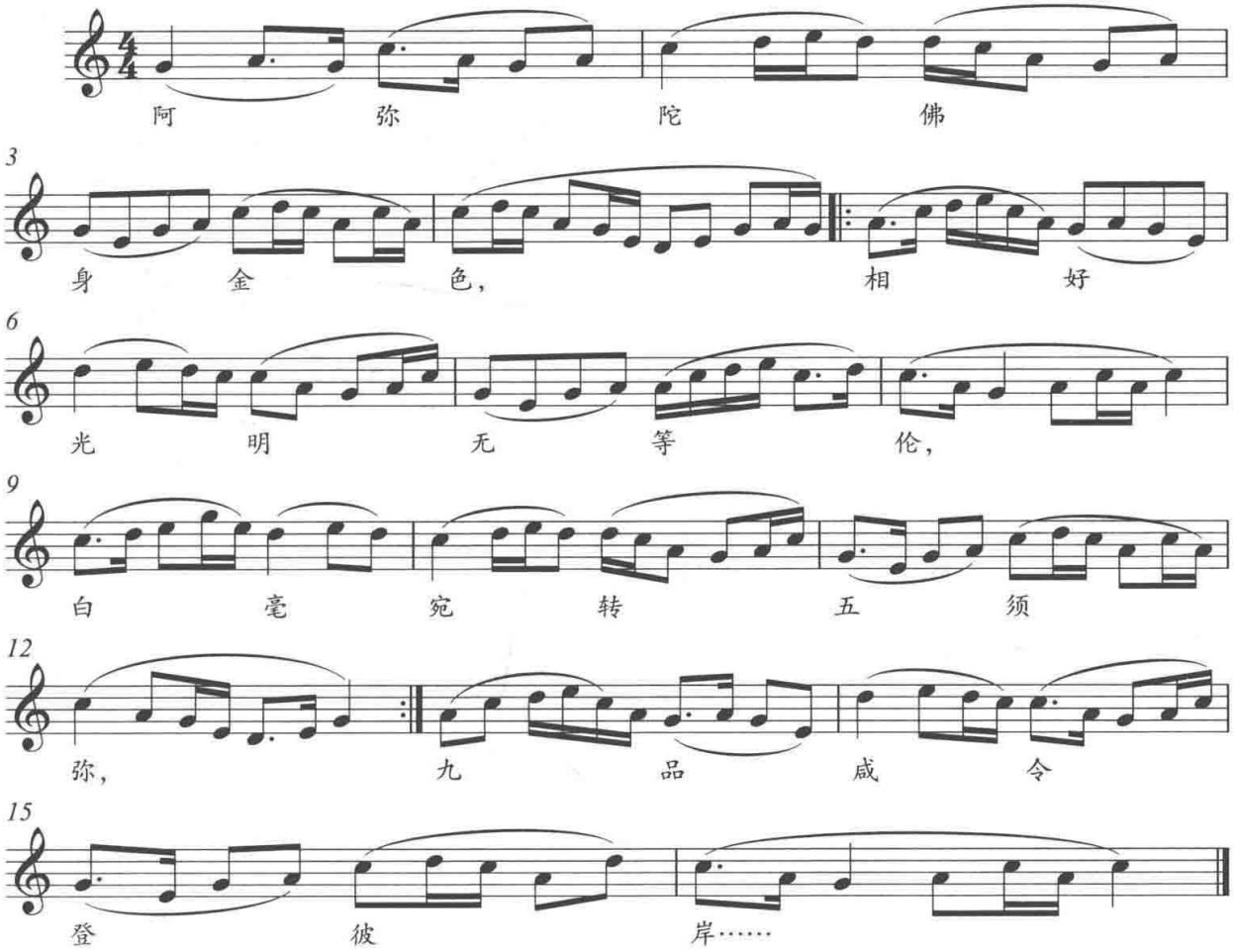
（七）赞佛偈

“赞佛偈”又称叹佛偈，即赞美佛之相好功德等之偈颂，既达到口业清净，又体现了对佛法的敬仰、尊崇。赞佛偈有多种，为用最广者是宋代择瑛法师作《赞佛偈》，其依据《无量寿经》《观无量寿经》《阿弥陀经》三经而作，文句佳美，故流传甚广。

谱例 91：

赞佛偈（变体）

孙　云记谱



（八）绕佛，称念佛号

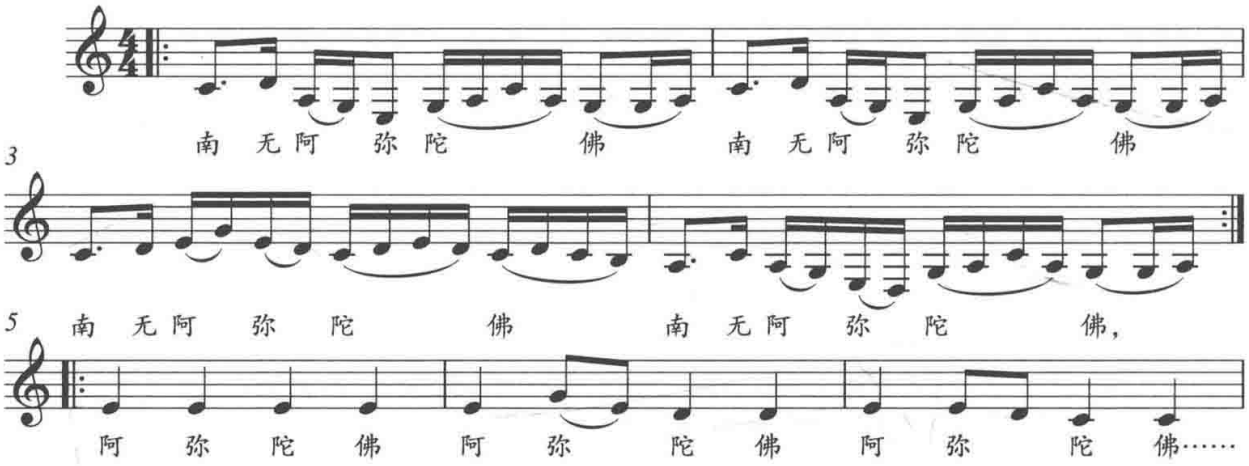
赞佛之后，绕大殿“称念佛号”无数遍，一般是三圈复位。绕佛是佛教之传

统，体现对佛礼敬之意。检索《大藏经》中约有六百多条关于“绕佛”的描述，其中《长阿含经》《增一阿含经》《佛本行集经》等中都有相关事例：

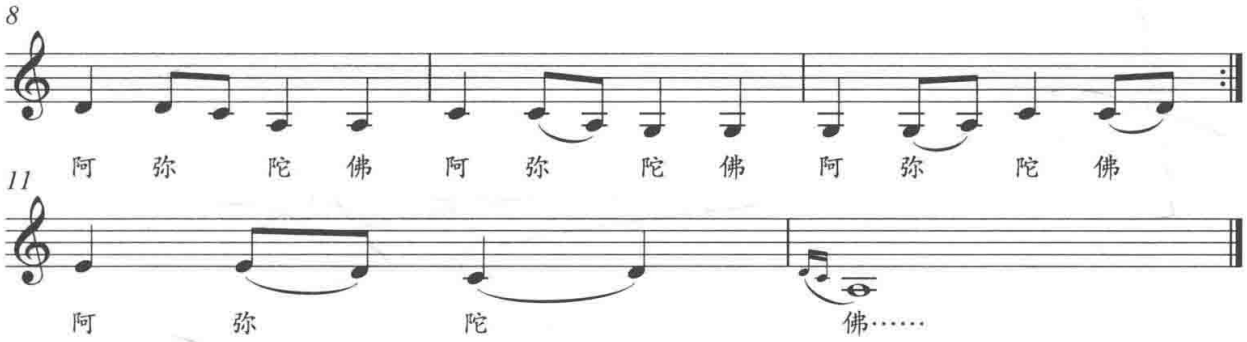
> 梵王知佛受请，欢喜踊跃，绕佛三匝。①
>
> 时波斯匿王即从坐起，头面礼足绕佛三匝而去。②
>
> 是诸菩萨等往诣耆阇崛山，到如来所，头面礼足，绕佛三匝，却住一面。③

称念佛号实际上是闻声救苦的声音感应，据说阿弥陀佛听到众生的呼唤就会来拯救呼喊者，这是称念佛号寓意之所在。净土宗被称为念佛宗。一声简单的佛号，就能获得“利益”，实在简单易行，这也成为了净土宗流行的重要原因。实质上，念佛念法可以追溯到佛陀时代，《长阿含经》载：“复有六不退法，令法增长，无有损耗，一者念佛；二者念法；三者念僧；四者念戒。”④《众经撰杂譬喻》：“缘念佛语故得免死难，是以佛语不可不志心念之。”⑤

谱例 92：



① ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念译：《长阿含经》，《大正新修大藏经》（第 1 册），第 1 页。
② ［西晋］法炬译：《佛说波斯匿王太后崩尘土坌身经》，《大正新修大藏经》（第 2 册），第 545 页。
③ 佚名：《大方便佛报恩经》，《大正新修大藏经》（第 3 册），第 124 页。
④ ［姚秦］佛陀耶舍共竺佛念译：《长阿含经》，《大正新修大藏经》（第 1 册），第 1 页。
⑤ ［姚秦］鸠摩罗什译：《众经撰杂譬喻》，《大正新修大藏经》（第 4 册），第 531 页。



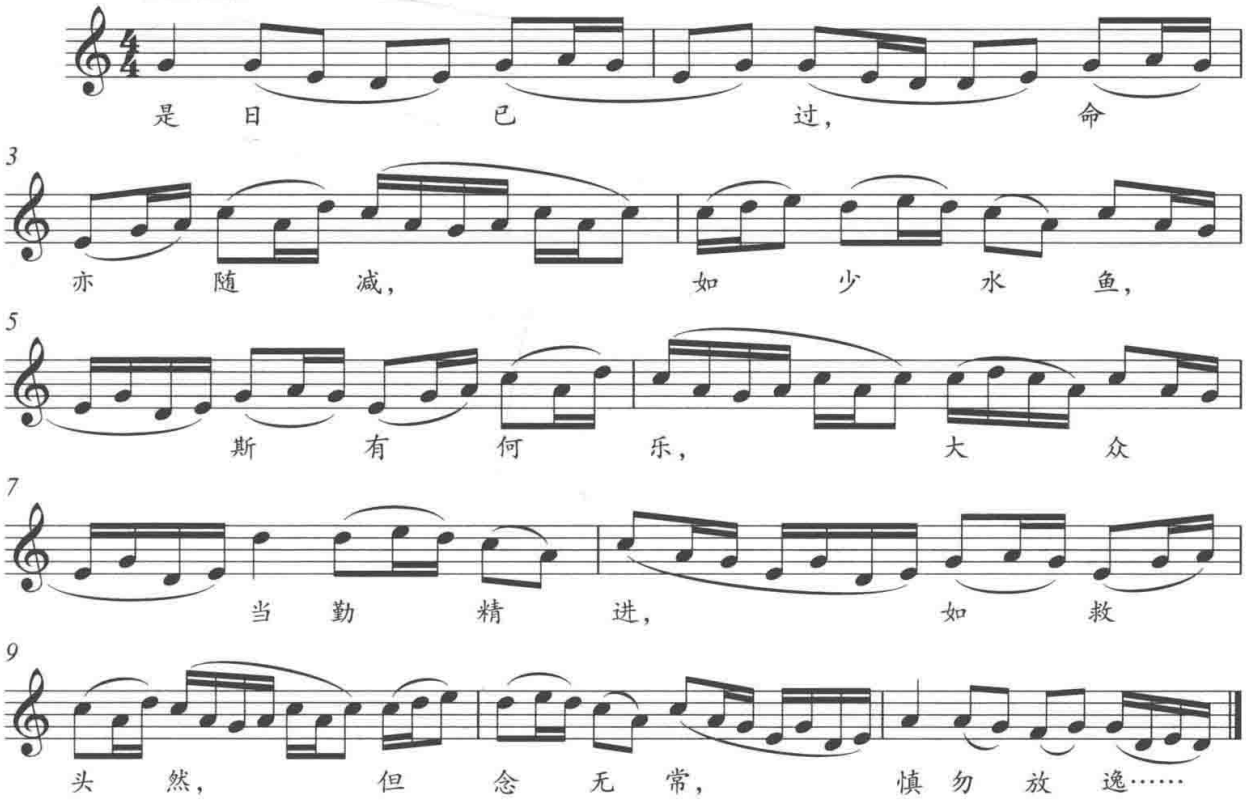
（九）普贤警众偈

“是日已过，命亦随减，如少水鱼，斯有何乐……”此偈在《法句经》《出曜经》《敕修百丈清规》中都有记载，正如偈中所言“当勤精进，如救头然，但念无常，慎勿放逸”，实有劝勉警戒之意。

谱例 93：

普贤警众偈

王慧荣记谱



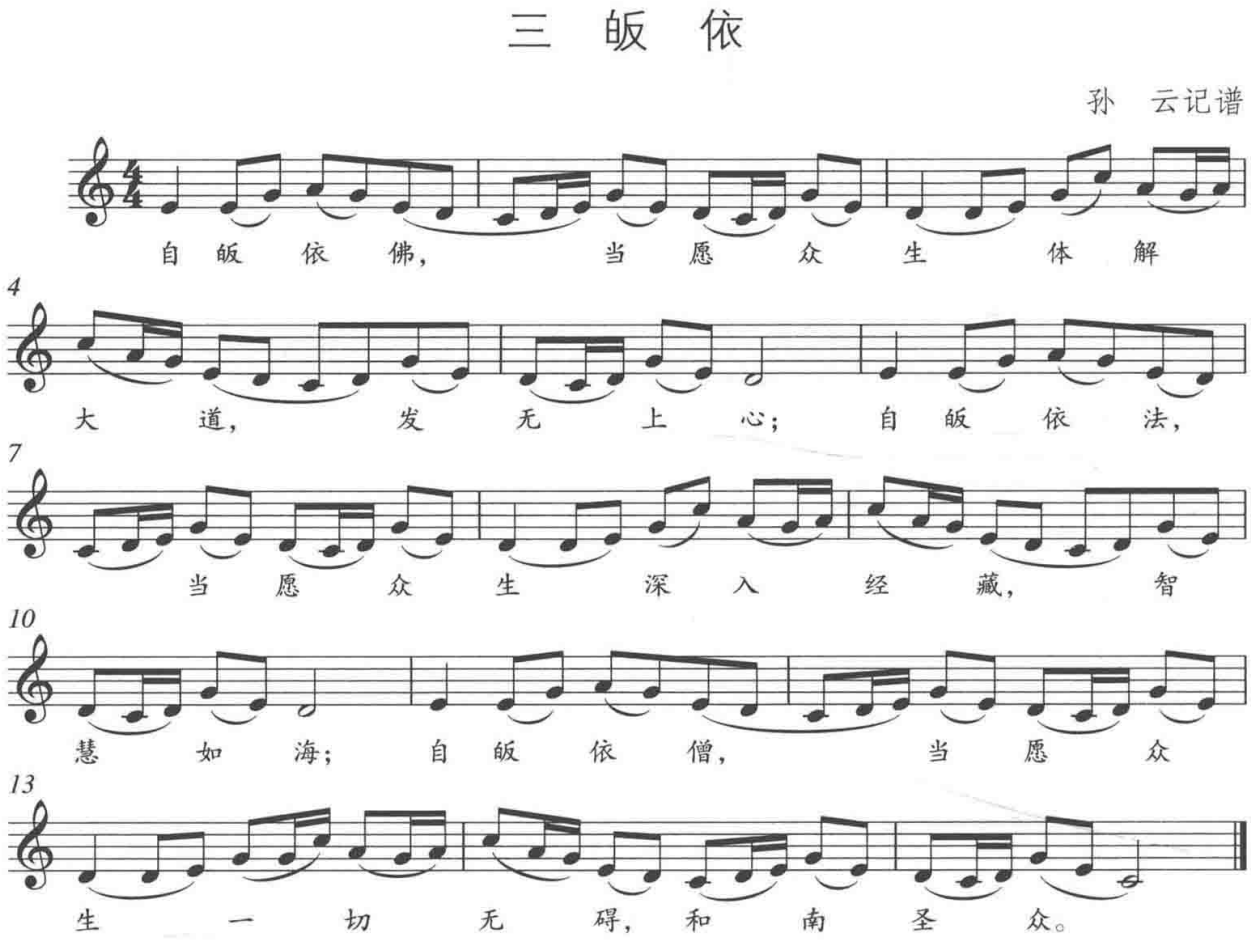
（十）三皈依

《法华经玄赞要集》："若人能受三皈依者，当知是人所得果报，不可穷尽。"①

《净土全书》："长跪佛前，念然香赞佛偈，唱三皈依，礼三拜。"②

《净业知津》："清净海众，各三拜，三皈依毕，朝暮总是如此。"③

谱例 94：



正如偈词"体解大道，发无上心；深入经藏，智慧如海；一切无碍，和南圣众"所言，实为三皈依之根本目的。

---

① ［唐］栖复集：《法华经玄赞要集》，《卍新纂续藏经》（第 34 册），第 171 页。

② ［清］俞行敏重辑：《净土全书》，《卍新纂续藏经》（第 62 册），第 114 页。

③ ［清］悟开述：《净业知津》，《卍新纂续藏经》（第 62 册），第 351 页。

（十一）伽蓝赞

“伽蓝”为僧伽蓝摩的简称，汉译为“众园”，即僧众所居住的园庭，亦即寺院的通称。伽蓝神指保护伽蓝（寺庙）的神。佛说有十八神保护伽蓝，即美音、梵音、天鼓、叹妙、叹美、摩妙、雷音、师子、妙叹、梵响、人音、佛奴、颂德、广目、妙眼、彻听、彻视、遍视，统称伽蓝圣众菩萨，以伽蓝菩萨（关公）形象为代表。

谱例 95：

伽　蓝　赞

孙　云记谱

伽　蓝　主　者，

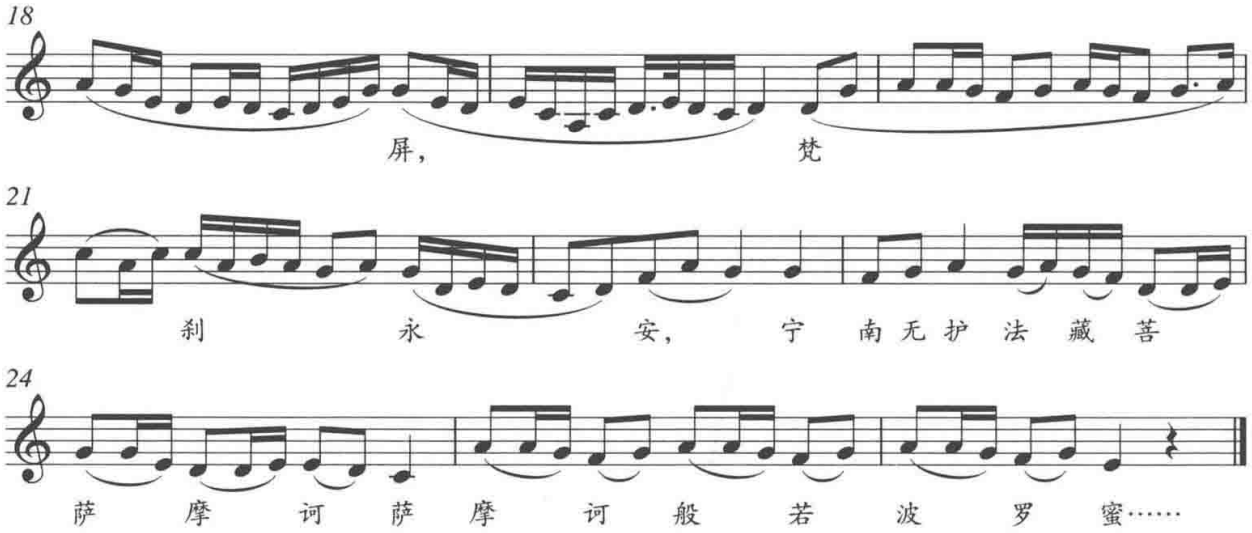
4 合　寺　威　灵，

7 钦　承　佛　敕　共

10 输　诚，

13 拥　护　法　王　城，

15 为　翰　为



从以上五台山南派演唱的主要韵调可以看出，除了某些韵调不一样之外，青庙音声之间同大于异，其仪式、唱诵及其经咒内容与清朝刊本《禅门日诵》出入不大，除个别曲目稍有变更之外，其余都统一于赵朴初所编纂的《佛教念诵集》。五台山南山寺佛教法会期间的功课一般会加念《二佛咒》与《普庵咒》，韵调实多为曲牌变体，附笙管笛伴奏，这是南派与北派的最大差别。据北韵传承人朱锡泉师傅研究："乐是供养佛的，南韵唱的韵调主要是迂回婉转，北韵唱的是高亢，南韵一个牌子可以唱很多赞子，北韵是一个牌子一个赞子，'单牌单韵'……1988 年佛学院的师傅们将南韵传到北方，比如广化寺、广济寺，佛事活动都是南韵，所有的居士都是南韵。"①

佛学院毕业之后的僧尼进入寺院以及僧尼南北交流固然是"南韵"流行的重要原因，但有无笙管笛是一个值得探究的问题。从佛教戒律分析，僧尼不能演奏音乐是共通的原则。在唐朝之前，有专门的伎乐供养人为之，僧尼只负责诵经说法，不论是长江以南还是长江以北，僧尼非乐实为其共同的特点。但是与南方不同的是，北方一直是政治文化的中心，一些紧邻京师之地实为皇家寺院与品官家庙的所在地，这些寺院不仅享有国家丰厚的物质供养，而且享有国家敕赐的伎乐供养人的专职伎乐供养，僧尼习学音乐应该并非难事。灭佛之后，伎乐供养人全部消失，禁令消除，僧尼再次走进寺院的时候，会奏乐的自然承担起了伎乐供养人的职责，不

① 《最后的北韵禅乐老艺人》纪录片，http：//video. tudou. com/V/XMjAOMTQYNDA5Ng==. html

会奏乐的只能清唱而已，这是造成南北寺院分化的重要原因。当然，即使在北方也并非所有的寺院僧尼都会奏乐，作为一项特殊的专业技艺，大多数僧尼都不会笙管笛演奏，五台山寺院亦是如此。从当下的传承来看，五台山寺院只有菩萨顶、镇海寺、罗睺寺、南山寺、殊像寺的部分年轻僧尼会演奏，并且人数逐渐在减少，其珍贵程度不言而喻。甚幸的是，在国家非物质文化遗产的保护举措下，五台山佛教音声又迎来了新的发展。

第三节　佛教音声供养与礼乐文化的双重表达

汉藏并存、青黄并济、南北派合流是当下五台山佛教音声发展的重要特征，但不管是哪一种，仪式与音声、乐曲的相互依附性是一致的，供养的根本属性是相通的。尤其是从佛事仪轨的音声化、程序化、礼仪化来看，其与中国古老的礼乐文化一脉相承；从音声所服务的功能分析，其彰显出祭祈一体的文化属性；从服务的场域来看，又更多是吉礼、凶礼之范畴，当然也有很多嘉礼之层面比如婚礼、庆生之类。但不论是哪一种，都基本隶属传统“五礼”之列。因此可以说，佛教音声既秉承了佛教之伎乐供养传统，也成为中国礼乐文化的表征体系。

就僧团而言，佛教之音声是修学养身、传播佛法之教体，亦是仪式活动的载体，更兼具礼佛尊崇的供品之意，换言之，佛教音声是集教体、载体、供品等于一身的重要法门，正所谓“音声佛事也”。关于这一点，在前面第一章节中已经作了详细分析，在这里我们需要着重指出的是佛教音声所具有的供养功能。

正如前所示，音声供养分为僧尼诵经、说法供养与俗人伎乐供养两种类型，前者实为“法供养”之范畴，后者实为俗人礼佛的音乐行为。传至中土，早期阶段基本是承继了僧、俗两种群体共同完成的供养体系。唐朝之后，随着僧人破戒奏乐渐趋增多，伎乐供养逐渐转变为了僧尼行为，出现了僧尼音声佛事与伎乐供养合二为一的趋势。明朝伴随着朱元璋瑜伽教僧培养制度的出台，中国专业化的瑜伽教僧催进了焰口佛事的流行，五台山的明朝壁画中明确出现了笙管笛奏乐放焰口的记载，而明成祖《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》不仅使“俗曲佛用”合法化，而且还加速了“声乐曲器乐化”的进程。世俗声乐曲目佛教化、器乐化成为今日

佛事活动的重要组成部分，不论是转读、歌赞还是仪式专曲、器乐供养曲都由僧尼完成，兼法供养与伎乐供养于一身，只是在为用的时候存在些许差别。这实为佛教之传统的承继与发展。“转读”与“歌赞”是任何佛事活动必不可少的重要组成部分，而“仪式曲”与“器乐供养曲”则只有在佛教特殊法会、重要节日才会“隆重登场”，但不论是哪一种，都彰显出音声与佛事相须以为用的特质，皆与中国古老的礼乐文化传统相通相沿。

从当前的研究来看，将佛教仪式与音声的关系定位为礼乐文化的研究甚多，譬如夏金华的《论“礼崩乐坏”是儒学走向衰落的重要原因——兼以佛教礼乐的发展进程为例》①、何云的《三代礼乐尽在其中》②、牛龙菲的《佛教的礼乐化与礼乐化的佛教——以河西走廊相关图像文献资料为据》③，等等。

夏金华的文章重点放在了从礼乐衰微的角度切入解析儒学之衰微过程，将佛教礼乐之发展仅定位于梵呗的发展进程，并未指出佛教是如何与儒家礼乐缔结而形成了佛教礼乐的过程。何云的《三代礼乐尽在其中》一文是在参观云门寺所举行的“中国古代佛教生活的完整演示”后的感悟，虽只有短短的一页纸，但字里行间揭示出作者对佛教的敬仰之情，与北宋程颢“三代礼乐，尽在是矣”、司马光“三代礼乐在缁衣中”的感慨如出一辙。牛龙菲的《佛教的礼乐化与礼乐化的佛教——以河西走廊相关图像文献资料为据》指出佛教华化关键之处是礼乐化。

“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”④ 实为中国佛教礼乐文化的最好阐释。佛教音声仪式作为一种特殊的典礼仪式，不论是日常功课为用的“转读歌赞”，还是特定时日才会出现的“仪式专曲”与“器乐供养曲”，都体现出音声与礼仪的相须为用，彰显出对中国传统礼乐文化的效法与接衍。因此，佛教在中国的扎根在很大程度上取决于它对中国传统礼制、礼乐文化的吸纳与融合，否则不会走到今天。

中国是一个典型的礼治社会，“礼”不仅作为一种文化样态而存在，而且还作

---

① 夏金华：《论“礼崩乐坏”是儒学走向衰落的重要原因——兼以佛教礼乐的发展进程为例》，《社会科学》2008 年第 7 期，第 23—29 页。

② 何云：《三代礼乐尽在其中》，《佛教文化》1995 年第 6 期，第 1 页。

③ 牛龙菲：《佛教的礼乐化与礼乐化的佛教——以河西走廊相关图像文献资料为据》，载《大音》第七卷，北京：文化艺术出版社，2013 年第 1 期，第 56—76 页。

④ ［元］马端临：《文献通考》卷一四一，北京：中华书局，1986 年，第 1246 页。

为国家的典章规制而推行。佛教进入中土，首要的就是与这种儒家思想为主导的国家礼制调和，否则必然招致“法难”，多次灭佛的遭遇致使佛教向官方意识形态的儒家礼制渐趋靠拢，形成了被中国人接纳、被官方认可的佛教礼仪文化。佛教与儒家礼制融摄贯通，有了更多共同的典礼仪式平台，比如国忌行香（吉礼）、诞节祝贺（嘉礼）、灾异丧葬（凶礼）等。

国忌行香是帝王祭祖与佛教仪式的一种有机结合，实为佛教参与到国家祭祀仪式中的一种重要体现。佛教音声成为了典礼仪式的重要组成部分，唐朝官书法典中即有明确的规定：

《唐会要》载：“章敬寺是先朝创造，从今以后，每至先朝忌日，常令设斋行香，仍永为恒式。”①《唐六典》载：“凡国忌日，两京定大观、寺各二散斋……若外州，亦各定一观一寺以散斋。”②《五代会要》载：“晋高祖天福五年正月，御史中丞窦贞固奏：每遇国忌行香，宰臣跪炉，僧人表赞，文武百官俨然列坐，今后伏请宰臣跪炉，百官依常位立班。从之。仍令行香之后，斋僧一百人，永为定制。”③

文献中关于国忌行香的记载较多，学界已有相关论述。④ 需要强调的是，行香并非单纯的烧香拜佛，而是具有相应的典礼仪式及其音声，从上述《五代会要》中“宰臣跪炉，僧人表赞，文武百官俨然列坐”可见基本情状。

诞节祝贺是指在帝王、皇后、皇太后的生日或者国家重要的节日时在寺院举行的典礼活动，其本质彰显出嘉礼与佛事活动的融合。与国忌行香不同的时，此种典礼仪式一般都有相应的乐舞承应。

《唐会要》载：

> 开成五年四月，中书门下奏请以六月一日为庆阳节，休假三日，著于令式。其天下州府，每年常设降诞斋，行香后便令以素食宴乐……京城内，宰臣与百官就诣大寺，共设僧一千人斋，仍望田里借教坊乐官；充行香庆赞，各移

① ［宋］王溥：《唐会要》卷四九，第860页。
② ［唐］李林甫等撰，陈仲夫点校：《唐六典》卷四，北京：中华书局，1992年，第127页。
③ ［宋］王溥：《五代会要》卷四，北京：中华书局，1985年，第47页。
④ 参见梁子：《唐人国忌行香述略》，《佛学研究》2005年第1期，第199—208页；段玉明《相国寺——在唐宋帝国的神圣与凡俗之间》，成都：巴蜀书社，2004年。

本厨，兼下令京兆府别置歌舞。依奏。[1]

《册府元龟》载：

天成三年九月九日，应圣节，召两街僧道谈经于崇元殿，宰相进寿酒，百官行香修斋于相国寺，宣教坊乐及左右厢百戏以宴乐之。[2]

水旱灾异实为凶礼，进行相应的祭祀活动祈求风调雨顺、国泰民安，如果达成心愿还必须进行报谢，这是“祈报之礼”中“先祈后报”的双重内涵，也是国家祭祀的重要形式，佛教亦参与到这种特殊的礼制仪式中。《宋会要辑稿》载：“国朝凡水旱灾异有祈报之礼……报如常祀，宫观寺院以香茶、素馔……京城玉清昭应宫、上清宫、景灵宫……大相国寺、封禅寺、太平兴国寺、天清寺……以上并敕建遣官，仍令诸寺院宫观开启道场……以上并遣内臣诣建道场。”[3]

遣官到寺院行祈报之礼，彰显出国家礼仪与佛事活动的有机结合。至明朝，佛门出身的朱元璋在丧、葬、祭仪式中有了新的规定，《钦定续文献通考》载：“明太祖洪武五年正月，建蒋山法会三日，奏献佛乐章，帝于蒋山太平兴国寺，建广荐法会，度兵死者，躬自礼佛，行三献礼，奏献佛乐章八曲，舞者十人。”[4]

为阵亡的士兵进行专门祭祀仪式超度缅怀，与当下国庆日国家元首为烈士献花圈、奏乐具有同功之效，在一定层面上也具有“军礼”的意义。只不过朱元璋加入了僧人的佛事活动，希冀通过佛祖的力量进行殊胜的超度，显然在这种特殊的纪念活动中，佛教音声已然成为国家典礼仪式的重要组成部分。而“三献礼”的介入更彰显出国家礼制仪式与佛事仪轨的有机结合，体现出慎终追远、仁义礼孝的文化传统，而这种传统恰是佛教与礼制的最佳契合点，其主要的表现就是丧葬文化与佛事活动的结合，这在文献中有相关记载，《读礼通考》中亦有详细梳理，我们在

---

① ［宋］王溥：《唐会要》卷二九，第547页。

② ［宋］王钦若等撰，周勋初等校注：《册府元龟》，南京：凤凰出版社，2006年，第23—24页。

③ ［清］徐松辑：《宋会要辑稿》礼一八之二，北京：中华书局影印本，1957年，第733页。

④ ［清］嵇璜：《钦定续文献通考》卷一一八，文渊阁《四库全书》，1986年。

前面的章节中也进行了辑录分析。《燕翼诒谋录》载："丧家命僧道诵经，设斋作醮作佛事，曰：'资冥福'也……世俗无知，至用鼓吹作乐，又何忍也？开宝三年十月甲午，诏开封府禁止士庶之家，丧葬不得用僧道威仪前引。"①

鼓吹作为军乐却被世俗拿来在丧葬中为用，士庶之家竟然效仿国家礼制用"僧道威仪"，显然都不合常规，但从历史发展潮流来看，已然不可逆转。上行下效，不论是佛教还是世俗用乐，都有从国家礼制接衍的传统（这在后面的章节中还会详细地展开）。但不可否认的是，丧葬文化中鼓吹乐的运用对僧人奏乐的选择不无影响。《日知录》载："鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用，今则文官用之，士庶用之，僧道用之，金革之气，遍于国中。"②

顾炎武以时人的角度对明末清初鼓吹在"士庶吉、凶之礼及迎神赛社"③ 为用的现象解释为："祖训如此，以后法禁日弛，庶民皆得用矣。"④ 可见，作为在国家典礼仪式中为用的鼓吹，最后僧、道、俗皆能为之。

礼失求诸野。不论是佛教仪式仪轨，还是民间礼俗，都具有上行下效之意，而佛教与丧葬文化的融合带来的不仅仅是其礼制仪式，也有其中的用乐样态。正所谓"儒家搭台，佛教唱戏"，儒家建构的礼制仪式空间中纳入了"佛教的重头戏"，这戏中既有佛教"本来的"仪式音声样态，也有不断效法接衍的国家礼制用乐。譬如明成祖朱棣《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的御制钦颁，不仅是佛教音声的专门创制，也是国家礼佛、祭祀佛祖的"礼乐"创制。这其中当然也有很多本身就是明朝祭祀、朝贺、宴饮的国家礼制用乐，比如【青天歌】【金字经】【醉花阴】【蝶恋花】【鹧鸪天】【柳梢青】【万年春】【四边静】【刮地风】【殿前欢】【新水令】【水仙子】【小梁州】【感皇恩】【庆宣和】【贺圣朝】【太平令】【千秋岁】【醉太平】【天下乐】【清江引】【沽美酒】【碧玉箫】【尧民歌】【万年欢】【得胜令】【普天乐】【满庭芳】【喜秋风】【桂枝香】等⑤。

时至今日，五台山佛教所传承的【朝天子】【豆叶黄】【五声佛】【柳摇金】

① ［宋］王林撰，诚刚点校：《燕翼治谋录》，北京：中华书局，1981 年，第 24 页。
② ［清］顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》，上海：上海古籍出版社，2006 年，第 276 页。
③ ［清］顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》，第 276 页。
④ ［清］顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》，第 276 页。
⑤ ［清］张廷玉：《明史》卷六一，第 1499 页。

【傍妆台】等与明清国家典礼用乐有很多相同之处。如果将各省卷《中国民族民间器乐曲集成》所辑录的佛教曲牌与明清典礼用乐进行比较，就会发现国家典礼用乐与佛教音声中所存在的相通性与一致性，这无不说明国家礼制用乐与佛教用乐的亲缘缔结。

因此，寺院作为一个特殊的空间，既是中国传统音乐的保存之地，也是中国礼乐文化积淀的重要场域。走进寺院，佛门弟子的衣食住行、举手投足以及各种佛事活动不经意间所传递的礼乐气息，不禁让人有种回归传统社会的感觉。如果说“民间礼俗用乐”还只是在特定时日、特定空间的发生，而寺院却天天都在“上演”，重大佛事活动更自不待言。就连北宋大儒程颢也发出了“三代礼乐，尽在是矣”的感慨：

> 明道以亡母寿安院君忌辰，往西京长庆寺修冥福，躬预斋席，见众僧入堂，周旋步武，威仪济济，伐鼓敲钟，内外整肃，一坐一起，并准清规，乃叹曰：“三代礼乐，尽在是矣！”①

> 司马光尝读《文中子》，谓佛为圣人……暇日游洛阳诸寺，廊庑寂寂，忽声钟伐鼓至斋堂，见沙门端坐默默，方进匕箸，光欣然谓左右曰：“不谓三代礼乐在缁衣中？”②

陈坚先生亦指出：“‘外行看热闹，内行看门道’，而对于寺院中的这些佛教仪式，外行看是佛，内行看则是佛中有儒。”③ 走进寺院，不论是看热闹还是看门道，都能感受到佛门之中那份与众不同的音声佛事色彩，这也是我们在修习佛教音声与礼乐文化过程中的些许体悟。虽没有宋代大儒程颢、司马光的真知灼见，但我们也能在将近一千年后的今天依然感受到他们所传递给我们的信息：三代礼乐，尽在佛门之中。

---

① ［明］宗本集：《归元直指集》，《卍新纂续藏经》（第 61 册），第 423 页。

② ［宋］志磐撰：《佛祖统纪》，《大正新修大藏经》（第 49 册），第 129 页。

③ 陈坚：《佛教搭台，儒家唱戏——论儒家在佛教语境中的“被动宗教化”》，《云南大学学报》2011 年第 1 期，第 42—53 页。

第五章 五台山佛教音声与明清国家典礼用乐

作为两种不同的音声表征体系，佛教音声与国家典礼用乐、宫廷用乐到底存在着什么样的关系？它们二者之间是否存在着某些相通性甚至是一致性？五台山佛教音声的遗存中是否能够找到这种一致性的佐证？

当站在历史的维度来分析这些问题的时候，活态与文献结合的逆向考察变得尤为重要，如果我们对于明清之前的考证还存在着更多未知，只能借助于文字资料进行研究的话，明清之后乐队编制及其曲谱的记载便向我们揭示了佛教音声与国家典礼用乐之间存在着某些相通性甚至是一致性。

从乐器（法器）组合上分析，宫悬为主的雅乐编制不能也不可能为佛教寺院所接衍，佛教寺院笙管笛唢呐的编制组合实为对国家礼制用乐尤其是大乐、鼓吹编制的整合简化。从音声样态上分析，佛教诵经中的“转读”部分与国家典礼仪式用乐的可比性较小，其主要体现在宫廷“内道场”中的“佛事音声”；佛教歌赞、仪式曲、器乐供养曲与明清国家典礼用乐中的祭祀、宴飨、朝贺所用曲牌有着更多的相通性甚至是一致性，尤其是《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》所用曲牌与明清国家典礼用乐大量“重叠”，造成了佛教音声与国家典礼用乐的诸多相通。其中明朝祭祀“灵星”仪式所用音乐【豆叶黄】、清朝导迎乐【朝天子】、铙歌清乐【虹流华渚】；内廷祭祀用乐【焰口赞】【五声佛】、接驾音乐【柳摇金】【傍妆台】等，与五台山佛教藏谱基本一致。五台山佛教用音声与明清国家典礼用乐既存在诸多相异之处，也存在着一定的相通性，这种相通性与一致性实为普适性的存在，是中国佛教音声与国家礼制用乐存在亲缘关系的真实反映。

第一节　明代国家典礼用乐

明代国家典礼用乐是在秉承前代乐舞的基础上发展而成的。《明史》载："稽明代之制作，大抵集汉、唐、宋、元人之旧，而稍更易其名。"[①] 明代国家典礼用乐由太常寺（神乐观）、教坊司、钟鼓司分别承应。教坊司演变成礼俗兼用的机构，其中不仅承应大乐、鼓吹，而且亦可进行中和韶乐（雅乐）的演奏。祭祀则三分格局，[②]"小祀"乐用教坊司，道士参与国家祭祀，南北曲牌进入礼乐体系。

一、明朝的音乐机构

明朝的音乐机构由三部分构成：太常寺、教坊司、钟鼓司。其中太常寺与教坊司皆属礼部；教坊司的作用在明朝逐渐发生了改观，更多地担任大朝会、大宴飨的用乐以及祭祀用乐；宫廷俗乐则多由钟鼓司完成。

> 太常，掌祭祀礼乐之事，总其官属，籍其政令，以听于礼部。凡天神、地祇、人鬼，岁祭有常，先冬十二月朔，奏进明年祭日，天子御奉天殿受之，乃颁于诸司……神乐观掌乐舞，以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭，隶太常寺，与道录司无统属。[③]

太常寺历来属于礼乐机构，统属于礼部，但是设立神乐观、训练乐舞生实施专职国家祭祀却是明朝一个非常重要的特征。虽然自宋朝即已经出现了道士参与国家祭祀的情状，但是真正形成一个专属机构"神乐观"进行国家祭祀当属明代。而另外一个显著的特征就是以往更多掌管俗乐的教坊在明代转变成了"教坊司"，成为礼乐机构，隶属礼部。

《明史》载："教坊司，奉銮一人，正九品；左、右韶舞各一人，左、右司乐

---

① ［清］张廷玉：《明史》卷六一，第1499页。

② 祭祀三分为大祀、中祀、小祀的历史悠久，《周礼》中便有记载，如《春官·肆师》载："立大祀用玉帛、牲牷，立次祀用牲币，立小祀用牲。"再如《隋书·礼仪志一》载："昊天上帝、五方上帝、日月、皇地祇、神州社稷、宗庙等为大祀，星辰五祀四望等为中祀，司中、司命、风师雨师及诸星诸山川等为小祀。"

③ ［清］张廷玉：《明史》卷七四，第1795页。

各一人，并从九品，掌乐舞承应，以乐户充之，隶礼部……嘉靖中，又设显陵供祀教坊司，设左、右司乐各一人。”①

《明史》载：“又置教坊司，掌宴会大乐，设大使、副使和声郎，左、右韶乐，左、右司乐，皆以乐工为之，后改和声郎为奉銮。”②

由是观之，教坊司隶属礼部，不仅承应朝会、宴飨音乐，而且也参与中祀、小祀的祭祀仪式及其“大祀”导驾回銮时的奏乐。《明会典》载：“教坊司承应乐舞：教坊司额设奉銮一员、左右韶舞二员、左右司乐二员、共五员……色长十二名，及抄案执灯色长等……凡大祀、天地导驾回，圜丘出南天门，方泽出北天门，锦衣卫官奏起辇，色长一人唱作乐，奉銮一员唱乐奏《神欢之曲》，乐作，导至奉天门，乐止。”③

色长与奉銮分别为教坊的属官，在大祀返回时作乐，或者在各种祭祀之后宴劳百官进行奏乐。这在《明会典》《礼部志稿》“教坊司承应乐舞”条目中有详细的记载：“凡大祀、天地导驾回；凡太庙时享导驾回；凡祭山川导驾回；凡幸太学导驾回；凡祭社稷导驾回；凡幸太学导驾回。”④ 教坊司承应范围非常广泛，据《明史》载：“钟鼓司，属宦官四司之一，有掌印太监一员……掌管出朝钟鼓，及内乐、传奇、过锦、打稻诸杂戏。”⑤

钟鼓司属于宦官掌管的机构，承应内廷戏曲等，更多的属于俗乐机构，与继往的“教坊”有相通之处，明代沈德符《万历野获编补遗·禁中演戏》记载：“内廷诸戏剧俱隶钟鼓司，皆习相传院本，沿金元之旧，以故其事多与教坊相通。”⑥

由是观之，太常寺、教坊司、钟鼓司共同承担着明朝的礼、俗用乐。与以往朝代不同的是，教坊司的功能有很大的改观，其与太常寺并置同属礼部，主要掌管国家礼乐，不仅承担教坊大乐、鼓吹乐，而且也承担朝会、宴会的中和韶乐（雅乐编制）。太常寺与教坊司并非孤立为用，而是常常在共同的祭祀仪式中扮演不同的角色；宫中俗乐更多归于钟鼓司承应，当然钟鼓司也会承担一些礼仪用乐，其划分

① ［清］张廷玉：《明史》卷七四，第1795页。
② ［清］张廷玉：《明史》卷六一，第1499页。
③ ［明］李东阳等撰，申时行重修：《明会典》卷一〇四，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年，第68—72页。
④ 《明会典》卷一〇四，《续修四库全书》，第68—72页。
⑤ ［清］张廷玉：《明史》卷七四，第1795页。
⑥ ［明］沈德符：《万历野获编补遗》卷一《禁中演戏》，北京：中华书局，1959年，第798页。

也不是绝对的一清二楚。

二、明朝的祭祀用乐

明朝的国家典礼用乐主要体现在祭祀用乐、朝会、宴飨等几个方面，其中祭祀用乐分为三个等级：大祀、中祀、小祀三种。祭祀三分显然并非明朝首创，但是神乐观乐舞生（道士）参加祭祀是其重要特征。

《明史》载：

> 凡祀事，皆领于太常寺而属于礼部。明初以圜丘、方泽、宗庙、社稷、朝日、夕月、先农为大祀，太岁、星辰、风云雷雨、岳镇、海渎、山川、历代帝王、先师、旗纛、司中、司命、司民、司禄、寿星为中祀，诸神为小祀。后改先农、朝日、夕月为中祀；凡天子所亲祀者，天地、宗庙、社稷、山川。若国有大事，则命官祭告。其中祀小祀，皆遣官致祭，而帝王陵庙及孔子庙，则传制特遣焉。①

《太常续考》载：

> 祀有三，曰大祀、曰中祀、曰小祀。大祀曰：天地、宗庙、社稷、陵寝；中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛；小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。②

《明史》中详细记载了明初朱元璋对圜丘、先农、朝日、太岁、风雷、岳渎、周天星辰、夕月、太庙、孔子、历代帝王、王国祭祀等一些“大祀”以及部分“中祀”的乐章，其后稍有修订，但基本一致。《太常续考》详细记载了“大祀”

① ［清］张廷玉：《明史》卷四七，第1223页。
② 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本。

以及部分“中祀”的仪式用乐及其乐队编制。详情如下：

表 14：明代大祀、中祀仪式用乐及乐队编制一览表①

祭祀名称	仪式步骤及音乐②	乐队编制③
圜丘、方丘太社、太稷（大祀）	1. 迎神，奏《中和之曲》；奠玉帛，奏《肃和之曲》；奉牲，奏《凝和之曲》。 2. 初献，奏《寿和之曲》，《武功之舞》。亚献，奏《豫和之曲》；终献，奏《熙和之曲》，俱《文德之舞》。彻豆，奏《雍和之曲》。 3. 送神，奏《安和之曲》；望燎，奏《时和之曲》。 方丘并同，曲词各异。太社、太稷，易迎神曰《广和》，省奉牲，余并与方丘同，曲词各异。	乐九奏，舞八佾。金钟一十六口，玉曲磬一十六面，麾一首，搏拊二面，琴十张，瑟四张，柷一座，敔一座，箫十枝，笙十攒，笛十枝，埙二个，篪六枝，排箫二架，节二对，干戚六十四副，籥羽六十四副。
先农（原为大祀，后改中祀）	1. 迎神、奠帛，奏《永和之曲》；进俎，奏《雍和之曲》。 2. 初献、终献，并奏《寿和之曲》。 3. 彻豆、送神，并奏《永和之曲》；望瘞，奏《太和之曲》。	乐八奏，舞八佾。琴、琴、瑟、笙、箫、篪、埙、排箫、鼓、钟、磬、柷、敔、搏拊、麾、节、干戚、籥羽。
朝日、夕月（原为大祀，后改中祀）	1. 迎神，奏《熙和之曲》；奠玉帛，奏《保和之曲》。 2. 初献，奏《安和之曲》，《武功之舞》；亚献，奏《中和之曲》；终献，奏《肃和之曲》，俱《文德之舞》。 3. 彻豆，奏《凝和之曲》；送神，奏《寿和之曲》；望燎，奏《豫和之曲》。 夕月，迎神易《凝和》，奠帛以下与朝日同，曲词各异。	琴十张，笙十攒，笛十枝，箫十枝，篪六枝，瑟四张，埙二个，排箫二架，搏拊二座，柷一座，敔一座，钟一架，磬一架，鼓一座，麾一首，节二对，干戚六十四副，籥羽六十四副。
太岁、风雷、岳渎（中祀）	1. 迎神，奏《中和》；奠帛，奏《安和》。 2. 初献，奏《保和》；亚献，奏《肃和》；终献，奏《凝和》；彻豆，奏《寿和》。 3. 送神，奏《豫和》；望燎，奏《熙和》。	乐八奏，舞八佾，琴、瑟、笙、箫、篪、埙、排箫、鼓、钟、磬、柷、敔、搏拊、麾、节、干戚、籥羽。
周天星辰（中祀）	1. 迎神，奏《凝和》。 2. 奠帛、初献，奏《保和》，《武功舞》；亚献，奏《中和》；终献，奏《肃和》，俱《文德舞》。 3. 彻豆，奏《豫和》；送神，奏《雍和》。 周天星辰，初附祀夕月，洪武四年别祀。	同《朝日》。

① 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本。

② 历代有所更定，但基本一致。

③ 历代乐器数量稍有变动，但乐队编制基本一致。

（续表）

祭祀名称	仪式步骤及音乐	乐队编制
太庙（大祀）	1. 迎神，奏《太和之曲》；奏《熙和之曲》；进俎，奏《凝和之曲》。 2. 初献，奏《寿和之曲》，《武功之舞》；亚献，奏《豫和之曲》；终献，奏《熙和之曲》，俱《文德之舞》。 3. 彻豆，奏《雍和之曲》；送神，奏《安和之曲》。 说明：初献则德、懿、熙、仁各奏乐舞，亚、终献则四庙共之。	琴十张，笙十攒，箫十枝，笛十枝，篪六枝，瑟四张，埙二个，排箫二架，搏拊二座，柷一座，敔一座，钟一架，玉磬一架，鼓一座，麾一首，节二对，干戚、籥羽各六十四副……乐生七十二人，武舞生六十六人，文舞生六十六人，烧香生一十二人。
释奠孔子（中祀）	1. 迎神《咸和》。 2. 奠帛初献《宣和》；亚献《安和》《文德之舞》；终献《景和》《文德之舞》。 3. 送神《咸和》。	乐六奏，舞六佾，琴六张，瑟四张，笙六攒，箫六枝，笛六枝，篪四枝，排箫二架，埙二个，鼓一座，钟一架，磬一架，柷一座，敔一座，搏柎二座，麾一首，节一对，籥羽三十六副。
历代帝王（中祀）	1. 迎神，奏《雍和》。 2. 奠帛、初献，奏《安和》，《武功之舞》；亚献《中和》，《文德之舞》，终献，奏《肃和》，俱《文德之舞》。 3. 彻豆，奏《凝和》。送神，奏《寿和》。望瘞，奏《豫和》。	乐七奏，舞八佾。铜钟十六口，石磬十六块，琴十张，瑟四张，凤十一只，流苏十二挂，搏拊二面，柷敔二座，麾、节共五首，笙十攒，箫十枝，埙二个，篪六枝，排箫二架，笛十枝。
王国祭祀乐章	1. 迎神，奏《太清之曲》。 2. 初献，奏《寿清之曲》。亚献，奏《豫清之曲》。终献，奏《熙清之曲》。 3. 彻馔，奏《雍清之曲》。送神，奏《安清之曲》。 说明：其社稷山川，易迎神为《广清》，增奉瘞曰《时清》。	诸王祭本国山川则用大乐。麾一，戏竹一对，箫十二管，笙十二攒，龙笛十二管，头管十二管，方响四架，篆八架，琵琶八把，箜篌八把，杖鼓三十六，板四串，大鼓二面。

从此表格可以看出，大祀与中祀基本上都有专门的乐章乐舞，除了王国祭祀用大乐之外，其他祭祀都是乐悬为主的雅乐乐队编制，只不过在数量上有所不同。大祀仪式中钟磬的数量明显增多，而中祀较少，王国祭祀一般没有，这是一个非常重要的区别。但不管是大祀、中祀，还是小祀，都是由专门执事乐舞生承应。需要着重指出的是，在大祀、中祀核心仪式完毕之后，导驾回銮时的作乐一般是由教坊司承应，虽然不是核心仪式的用乐，但也是仪式中不可或缺的重要组成部分。尤其是在祭祀仪式之后，必设有百官宴饮的仪式，此时用乐还是由教坊司承应。而“中

祀”仪式中，也有教坊司参与到核心仪式的例子。

教坊司承应乐舞……凡大祀、天地导驾回，圜丘出南天门，方泽出北天门，锦衣卫官奏起辇，色长一人唱作乐，奉銮一员唱乐奏《神欢之曲》，乐作，导至奉天门，乐止。①

永乐间续定，凡祭先农毕，驾至藉田所，户部尚书捧鞭跪进……行三推礼毕，驾至仪门陛座，乐作，观三公九卿耕讫，教坊司承应，用大乐、百戏毕，跪奏致语。驾至殿内，升座，进汤进膳，俱用乐……百官入席，教坊司官奏，一奏《本太初之曲》。进酒，乐作。进讫，乐止。……教坊司官跪奏进汤，乐作。彻汤，乐止。二奏《仰大明之曲》。进酒……②

由是观之，作为“中祀”仪式的先农祭祀，其间三公九卿耕田仪式用乐实为教坊大乐以及百戏，其中教坊大乐的乐队编制为“麾一，戏竹一对，箫十二管，笙十二攒，龙笛十二管，头管十二管，方响四架，篆八架，琵琶八把，箜篌八把，杖鼓三十六，板四串，大鼓二面”③。乐队编制中不设钟磬。

国朝以二月惊蛰日祭风云雨雷师，八月雷收声日祭风云雨雷师，乐用大乐。④

国朝望祀用雅乐，诸王祭本国山川则用大乐，遣使代祀不用乐。⑤

旗纛庙，其日，赞引导遣官行，教坊司作乐，赞引赞就位。⑥

① ［明］李东阳等撰，申时行重修：《明会典》卷一〇四，第68—72页。
② ［明］李东阳等撰，申时行重修：《大明会典》卷五一，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1989年，第903页。
③ ［明］李东阳等撰，申时行重修：《大明会典》卷一八三，第223页。
④ ［明］徐一夔等撰：《大明集礼》卷五二，东京：早稻田大学图书馆藏本，第32页。
⑤ ［明］徐一夔等撰：《大明集礼》卷一四，第26页。
⑥ 《太常续考》卷三，文渊阁《四库全书》本。

（洪武）十八年定，祭旗纛，遣武官戎服行礼，仪与山川同，但乐用大乐。①

唐宋祀马祖、先牧、马社、马步，并不用乐，国朝用教坊大乐。②

由是观之，中祀“乐用教坊司”更多体现在教坊大乐或者其他，所以其选择范围较为广泛，或者以大乐承应，或者鼓吹乐，甚至是百戏皆有可能。其他“中祀”用乐，没有列出详细的乐队编制，大多数用“教坊司作乐”来进行总括。这种描述在《太常续考》中的“小祀”仪式中非常普遍，如下表：

表 15：明代小祀仪式用乐规制一览表③

小祀名称	仪 式 简 述	奏乐机构及承应人员
五祀（包含中溜、司户、司灶、司门、司井）	孟春时，享太庙日，祭司户之神，遣内官行礼，祭日赞引导遣官行，教坊司作乐…执事乐舞生五人，厨役二十五名。	1. 教坊司作乐 2. 乐舞生五人
三皇（神农、伏羲、黄帝）	祭日子时，赞引导遣官行教坊司作乐……乐舞生导引官二员。	1. 教坊司作乐 2. 乐舞生二员
先医	赞引导遣官行，教坊司作乐……执事人员：办祭官一员，执事乐舞生五人。	1. 教坊司作乐 2. 执事乐舞生五人
火神庙	执事乐舞生八人，厨役八人，乐用教坊司，祭毕本寺行礼官复命。	1. 乐用教坊司 2. 执事乐舞生八人
灵明显佑宫	祭日子时赞引导遣官行，教坊司作乐……执事人员：办祭官一员，执事乐舞生五人。	1. 教坊司作乐 2. 执事乐舞生五人
灵济宫	祭日子时赞引导遣官行，教坊司作乐……执事人员：办祭官一员，执事乐舞生一十九人。	1. 教坊司作乐 2. 执事乐舞生十九人
东岳庙	执事人员：办祭官一员，执事乐舞生八人，厨役六名。乐用教坊司，祭毕本寺行礼官复命。	1. 乐用教坊司 2. 执事，乐舞生八人

① ［明］李东阳等撰，申时行重修：《大明会典》卷五六，第 977 页。
② ［明］徐一夔等撰：《大明集礼》卷一五，第 16 页。
③ 《太常续考》卷六，文渊阁《四库全书》本。

（续表）

小祀名称	仪 式 简 述	奏乐机构及承应人员
都城隍庙	执事乐舞生八人，厨役八名。乐用教坊司，祭毕本寺行礼官复命。	1. 乐用教坊司 2. 执事乐舞生八人
汉寿亭侯庙	（同先医）赞引导遣官行，教坊司作乐…办祭官一员，执事乐舞生八人，厨役八名。祭毕本寺行礼官复命。	1. 教坊司作乐 2. 执事乐舞生八人
京仓庙	（同先医）赞引导遣官行，教坊司作乐……办祭官一员，执事乐舞生五人，供祀厨役十四名。	1. 教坊司作乐 2. 执事乐舞生五人
宋丞相文公祠	（同先医）赞引导遣官行，教坊司作乐……一办祭官一员，执事乐舞生五人，供祀厨役十二名。	1. 教坊司作乐 2. 执事乐舞生五人

由是观之，明代小祀用乐有两个共同特点：一是乐用教坊司；二是执事乐舞生承应。这是两个不同机构的乐工，乐舞生更多的是太常寺神乐观的道士，《日下旧闻考》载："补国朝郊祀赞礼者太常寺之道士，奏乐者神乐观之道士。"① 道士奏乐实为明朝的显著特征。

执事乐舞生应该是既深谙礼仪程序亦精通奏乐的专职人员，他们与教坊司的乐工合作，共同完成小祀用乐，但是《太常续考》中却没有明确指出这小祀用乐到底用的是什么音乐。我们从文献中能够找到的小祀"乐用大乐"的唯一实例就是五祀（包含中溜、司户、司灶、司门、司井）的祭祀。《大明会典》载：

> 五祀仪：孟春祀户，孟夏祀灶，季夏祀中溜，孟秋祀门，孟冬祀井，俱于本月上旬择日，中溜则于土旺日，遣官致祭，用大乐。②

除此之外，未见到其他明确记载关于小祀仪式的乐队编制。作为一种贯通宫廷与地方官府的"通祀"类型，小祀仪式之所以没有设置特定的乐队编制与乐章，而只是以"小祀乐用教坊司"统而概之，其原因既与大祀、中祀存在等级之序，也有对地方官府小祀用乐的权宜考虑。对于各级地方官府甚至是王府而言，不设太

① 于敏中编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社，1981 年，第 941 页。
② ［明］李东阳等撰，申时行重修：《大明会典》卷五六，第 977 页。

常寺，只有教坊司，地方教坊司担任了其中所有的典礼用乐，所以“小祀仪式”在地方官府只能使用教坊司。这样设置既有等级之序也有权宜方便之需。而教坊大乐或者鼓吹应该是“乐用教坊司”的最主要方式。《大明集礼》载：

> 开国之初，制定雅乐，爰命儒臣撰制乐章，以祀天地，以祭社稷，以礼先农，以享宗庙，至于朝会、燕飨、群祀则皆用大乐，所以酌古今之宜而成一代制作也。①

“群祀则皆用大乐”，此处之“群祀”应该是指的大祀、中祀之外的祭祀，那么理应涵盖于“小祀”之内，可见小祀用乐是可以用教坊大乐的。据《皇朝文献通考》载：

> 令律吕正义馆撰拟，至凡大祀、中祀、耕耤、视学、进表、进实录、玉牒、时宪书、文武状元筵宴、谢恩、迎送金榜，并有导迎之乐，春秋二季各小祀如城隍庙、贤良等祠并用戏曲牌名，鼓吹承应。②

鼓吹承应明确指出了小祀由“鼓吹”来承应。项阳指出：“这种形式上下相通，是宫廷与地方官府均有之的主导用乐类型，因此选用教坊（鼓吹）类型作为小祀所用。如此明代吉礼用乐便有这样的情状：国家郊庙大祀用吉礼雅乐，宫廷和地方官府小祀乐用教坊——鼓吹，这是前无古人的突破性进展，对于后世产生的影响怎样估量都不为过。”③

大祀、中祀更多为乐悬领衔的雅乐，且多集中于京师或者地方官府的祭孔乐舞中，实为一种小众化的上层祭祀，普通人一般不可能看到。相比之下，地方官府中的用乐（大乐或者鼓吹）应该是老百姓最有可能见到的行为，也是僧道、寺院最容易效法的方式。尤其是从当下民间、寺院、道观的用乐来分析，基本上是对大

---

① ［明］徐一夔等撰：《大明集礼》卷四九，第 8 页

② ［清］张廷玉等撰：《皇朝文献通考》卷一七四。

③ 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型（上）》，《南京艺术学院学报》2010 第 3 期，第 25 页。

乐、鼓吹乐的接衍整合，这说明了寺院的笙管笛乐队编制与这种祭祀用乐具有紧密的关系，这也就是本文为什么对明代国家祭祀的三种样态的乐队编制进行详细分析的重要原因。

三、明朝的朝贺与宴饮用乐

明朝官书正史中所记载的朝贺与宴饮通常为典礼性用乐，一般都由教坊司承应，分别制定相应的乐章、乐舞、乐队编制。究其器乐曲来源，应该是既有专门创作者，亦有从当时流行的曲牌拿来为用者。其乐队编制可以分为朝贺与宴饮两种类型，其中朝贺乐队编制分为中和韶乐（雅乐编制）、丹陛大乐、女乐以及专门的朔望朝参乐器组合等。宴饮乐队编制相对较为丰富，又可分为丹陛大乐、文武二舞乐、四夷舞乐、进膳乐、太平清乐。除了“四夷舞乐”编制之外，总括起来基本都涵盖笙、管、笛三种乐器。其中，作为雅乐乐队编制的“中和韶乐”在朝贺中是由教坊司来承担的。《明史》载：

> 凡大朝贺，教坊司设中和韶乐于殿之东西，北向；陈大舞于丹陛之东西，亦北向。驾兴，中和韶乐奏《圣安之曲》。升座进宝，乐止。百官拜，大乐作。拜毕，乐止。进表，大乐作。进讫，乐止。宣表目，致贺讫，百官俯伏，大乐作。拜毕，乐止。宣制讫，百官舞蹈山呼，大乐作。拜毕，乐止。驾兴，中和韶乐奏《定安之曲》，导驾至华盖殿，乐止。百官以次出。
>
> 凡圣节、正旦、冬至大朝贺，和声郎陈乐于丹墀百官拜位之南，北向，驾出，仗动。和声郎举麾，奏《飞龙引之曲》，乐作，升座，乐止，偃麾。百官拜，奏《风云会之曲》，拜毕，乐止。丞相上殿致词，奏《庆皇都之曲》，致词毕，乐止。百官又拜，奏《喜升平之曲》，拜毕，乐止。驾兴，奏《贺圣朝之曲》，还宫，乐止。百官退，和声郎、乐工以次出。
>
> 朝贺。洪武三年定丹陛大乐：箫四，笙四，箜篌四，方响四，头管四，龙笛四，琵琶四，篆六，杖鼓二十四，大鼓二，板二。
>
> 二十六年又定殿中韶乐：箫十二，笙十二，排箫四，横笛十二，埙四，篪四，琴十，瑟四，编钟二，编磬二，应鼓二，柷一，敔一，搏拊二。丹陛大

乐：戏竹二，箫十二，笙十二，笛十二，头管十二，篥八，琵琶八，二十弦八，方响二，鼓二，拍板八，杖鼓十二。

命妇朝贺中宫，设女乐：戏竹二，箫十四，笙十四，笛十四，头管十四，篥十，琵琶八，二十弦八，方响六，鼓五，拍板八，杖鼓十二。正旦、冬至、千秋凡三节。其后太皇太后、皇太后并用之。

朔望朝参：戏竹二，箫四，笙四，笛四，头管四，篥二，琵琶二，二十弦二，方响一，鼓一，拍板二，杖鼓六。①

《明史》卷六一《乐志》详细记载了各种朝贺的仪式乐章及乐队编制，其后经过几次更订，但基本改变不是很多。下面以洪武三年（1370）的朝贺为例：

表 16：明洪武三年朝贺用乐一览表②

仪式过程	朝贺乐章	与《名称歌曲》③相同曲牌	乐队编制
升殿	飞龙引之曲		教坊司承应中和韶乐：箫十二，笙十二，排箫四，横笛十二，埙四，篪四，琴十，瑟四，编钟二，编磬二，应鼓二，柷一，敔一，搏拊二④
百官行礼	风云会之曲	风云会	教坊司承应丹陛大乐：箫四，笙四，箜篌四，方响四，头管四，龙笛四，琵琶四，篥六，杖鼓二十四，大鼓二，板二⑤
丞相致词	庆皇都之曲		教坊司承应丹陛大乐同上
百官行礼	喜升平之曲		教坊司承应丹陛大乐同上
还宫	贺圣朝之曲	贺圣朝	教坊司承应中和韶乐同升殿

由是观之，在朝贺或者大朝贺中都由教坊司承应乐舞，其乐队编制主要涵盖中和韶乐、丹陛大乐，帝王在场采用中和韶乐，其他则为大乐，体现出了等级差异；

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六一，第 1499 页。
② ［清］张廷玉等：《明史》卷六三，第 1559 页。
③ ［明］朱棣钦颁御制的由南北曲改编而成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，以下简称《名称歌曲》。
④ ［清］张廷玉等：《明史》卷六一，第 1499 页。
⑤ 洪武三年首次创制，其后洪武二十六年（1393）进行更定，其编制相同，但数量扩大。戏竹二，箫十二，笙十二，笛十二，头管十二，篥八，琵琶八，二十弦八，方响二，鼓二，拍板八，杖鼓十二。与《大明会典》所记大乐制度一样。

中和韶乐是乐悬领衔的雅乐乐队编制，与国家大祀编制基本一致，只是存在着数量上的减少，可见教坊司也能承担雅乐的奏乐任务。钟磬乐悬为主的乐队更多的是与帝王相配。故不论是国家祭祀还是朝贺、宴饮的乐悬架构，实为小众化的宫廷运用，除了祭孔乐舞之外，不可能在王府或者地方官府中使用，这是制度使然，所以能够从宫廷到王府上下相通的用乐机构就是教坊司中之“大乐或者鼓吹乐”的编制组合。换言之，这种乐队编制是地方官府典礼仪式中的常见组合，也是普通民间艺人及寺院道观能够且可以效法者。

明朝的宴饮比较复杂丰富，当然也涵盖典礼性与非典礼性的宴饮两种。就《明史》所记载的典礼性用乐来看，可以分为大宴、小宴、东宫宴饮，且都制定相应的乐章、乐舞，歌乐舞三位一体，由教坊司承应。其乐队编制分为殿内侑食乐、丹陛大乐、文武二舞乐器、迎膳乐、进膳乐、太平清乐六种。《明史》载：

> 大宴。洪武元年定殿内侑食乐：箫六，笙六，歌工四。丹陛大乐：戏竹二，箫四，笙四，琵琶六，篆六，箜篌四，方响四，头管四，龙笛四，杖鼓二十四，大鼓二，板二。文武二舞乐器：笙二，横管二，篆二，杖鼓二，大鼓一，板一。四夷舞乐：腰鼓二，琵琶二，胡琴二，箜篌二，头管二，羌笛二，篆二，水盏一，板一。
>
> 二十六年又定殿内侑食乐：柷一，敔一，搏拊一，琴四，瑟二，箫四，笙四，笛四，埙二，篪二，排箫一，钟一，磬一，应鼓一。丹陛大乐：戏竹二，箫四，笙四，头管二，琵琶二，篆二，二十弦二，方响二，杖鼓八，鼓一，板一。迎膳乐：戏竹二，笙二，笛四，头管二，篆二，杖鼓十，鼓一，板一。进膳乐：笙二，笛二，杖鼓八，鼓一，板一。太平清乐：笙四，笛四，头管二，篆四，方响一，杖鼓八，小鼓一，板一。[①]

《明史》《大明集礼》《续文献通考》中都有相关记载，其中《续文献通考》中还以“小字”辑录了相应的曲牌：

---

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六一，第1506页。

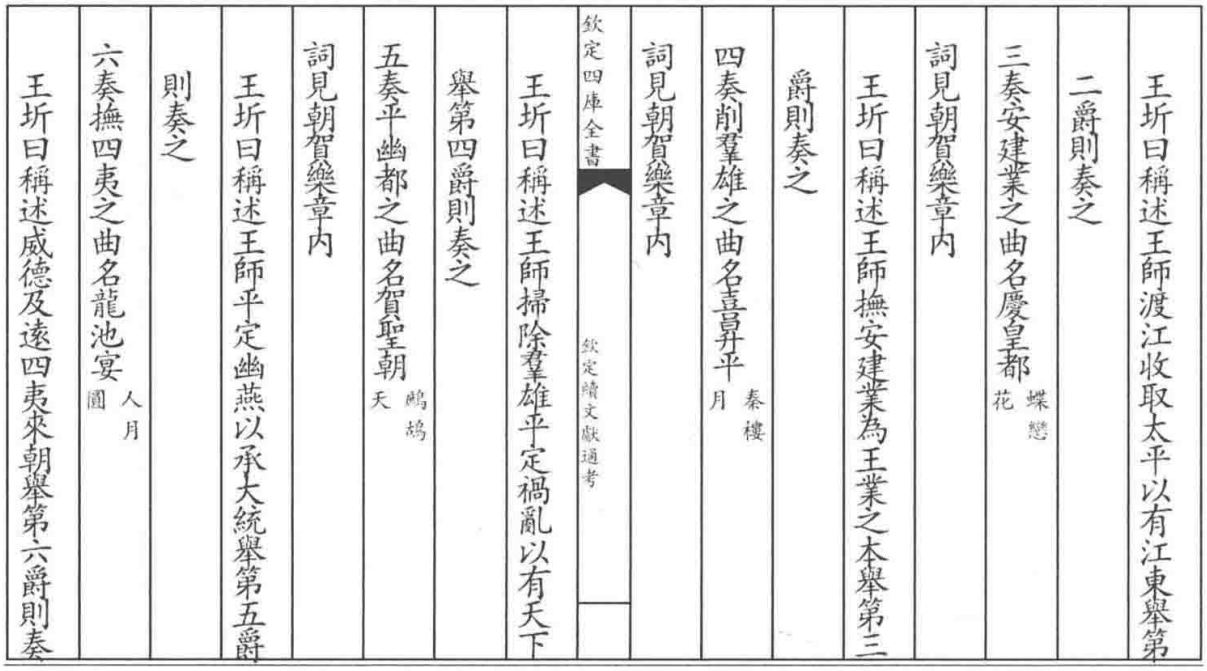

王圻曰稱述王師渡江收取太平以有江東舉第
二爵則奏之
三奏安建業之曲名慶皇都 蝶戀花
詞見朝賀樂章內
王圻曰稱述王師撫安建業為王業之本舉第三
爵則奏之
四奏削羣雄之曲名喜升平 秦樓月
詞見朝賀樂章內
欽定四庫全書
欽定續文獻通考
王圻曰稱述王師掃除羣雄平定禍亂以有天下
舉第四爵則奏之
五奏平幽都之曲名賀聖朝 鷓鴣天
詞見朝賀樂章內
王圻曰稱述王師平定幽燕以承大統舉第五爵
則奏之
六奏撫四夷之曲名龍池宴 人月圓
王圻曰稱述威德及遠四夷來朝舉第六爵則奏

图 14：《四库全书》电子版截图

在明代宴饮、朝贺用乐中，使用当时的流行曲牌创制乐章是其非常显著的特征。下面我们以洪武三年、永乐十八年（1420）、嘉靖九年（1530）的宴饮用乐为例，详细分析其中所使用的曲牌：

表 17：洪武三年定宴飨乐章①

奏乐次序	乐　章	曲　名	对应曲牌	与《名称歌曲》相同者
一奏	《起临濠之曲》	《飞龙引》	【醉花阴】	具种智之曲（即醉花阴）
二奏	《开太平之曲》	《风云会》	【唐多令】	分别惑之曲（即风云会、四朝原四首）
三奏	《安建业之曲》	《庆皇都》	【蝶恋花】	具灵相之曲（即蝶恋花一首）
四奏	《削群雄之曲》	《喜升平》	【秦楼月】	
五奏	《平幽都之曲》	《贺圣朝》	【鹧鸪天】	入圆成之曲（即鹧鸪天五首）
六奏	《抚四夷之曲》	《龙池宴》	【人月圆】	
七奏	《定封赏之曲》	《九重欢》	【柳梢青】	具足意之曲（即柳梢青一首）
八奏	《大一统之曲》	《凤凰吟》	【太常引】	
九奏	《守承平之曲》	《万年春》	【百字令】	修深性之曲（即万年春二十首）

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六三，第 1559—1587 页。

表 18：永乐十八年定宴飨乐章①

乐舞次序	乐章名称	对应曲牌	与《名称歌曲》相同者
一	奏《上万寿之曲》		
	跳《平定天下之舞》	【四边静】【刮地风】	真净明之曲（即四边静二首） 大安乐之曲（即刮地风二首）
二	奏《仰天恩之曲》		
	跳《抚安四夷舞曲》	【小将军】【殿前欢】【庆丰年】【渤海令】【过门子】	彻灵通之曲（即殿前欢二首）
三	奏《感地德之曲》		
	跳《车书会同舞曲》	【新水令】【水仙子】	上知见之曲（即新水令五首） 广善世之曲（即水仙子）
四	奏《民乐生之曲》		
	跳《表正万邦舞曲》	【庆太平】【武士欢】【滚绣球】【阵阵赢】【得胜回】【小梁州】	感天人之曲（即小梁州二十首）
五	奏《感皇恩之曲》	【感皇恩】	不妄变之曲（即感皇恩五首）
	跳《天命有德舞曲》	【庆宣和】【窄砖儿】	唯一心之曲（即庆宣和一首）
六	奏《庆丰年之曲》		
七	奏《集祯应之曲》		
八	奏《永皇图之曲》		
九	奏《乐太平之曲》		

表 19：嘉靖九年续定大祀庆成宴乐章②

乐舞次序	乐章名称	对应曲牌	与《名称歌曲》相同者
升座	万岁乐	【万岁乐】	
上护衣上花	【水龙吟】	【水龙吟】	与五台山现存曲牌相同
一奏	上万岁之曲		
	奏平定天下舞曲	【四边静】【凤鸾吟】	真净明之曲（即四边静二首）
二奏	仰天恩之曲		
	迎膳、进膳、进汤曲	【水龙吟】【太清歌】【上清歌】	与五台山现存曲牌相同

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六三，第 1559—1587 页。
② ［清］张廷玉等：《明史》卷六三，第 1559—1587 页。

（续表）

乐舞次序	乐章名称	对应曲牌	与《名称歌曲》相同者
三奏	感昊德之曲		
	抚安四夷舞曲	【贺圣朝】【殿前欢】【庆丰年】【新水令】【太平令】	弘三界之曲（即贺圣朝十三首） 彻灵通之曲（即殿前欢二首） 上知见之曲（即新水令五首） 断障碍之曲（即太平令七首）
四奏	民乐生之曲		
	迎膳曲、进膳曲、进汤曲	【水龙吟】【太清歌】	与五台山现存曲牌相同
	车书会同舞曲	【新水令】【水仙子】	上知见之曲（即新水令五首） 广善世之曲（即水仙子）
五奏	感皇恩之曲		
	表正万邦舞曲	【庆太平】【千秋岁】【滚绣球】【殿前欢】【天下乐】【醉太平】	顿觉悟之曲（即千秋岁一首） 彻灵通之曲（即殿前欢二首）
六奏	庆丰年之曲		
七奏	集祯应之曲		
八奏	永皇图之曲		
九奏	乐太平之曲		
	迎膳、进膳曲	【水龙吟】【太清歌】	与五台山现存曲牌相同
	天命有德舞曲	【万岁乐】【贺圣朝】	弘三界之曲（即贺圣朝十三首）
九奏	缨鞭得胜 蛮夷队舞承应曲	【醉太平】【看花会】【天下乐】【清江引】	布法云之曲（即醉太平十首） 善悦怿之曲（即天下乐二首） 证圆融之曲（即清江引十首）
	致语曲	【清江引】【千秋岁】	证圆融之曲（即清江引十首） 顿觉悟之曲（即千秋岁一首）
百官行礼	百官行礼曲	【朝天子】	开秘密之曲（即朝天子五首）
还宫	还宫曲	【万岁乐】	

此外，在《明史》《明会典》《续文献通考》中还有很多的朝贺、宴饮仪式用乐，在此只记录其中所用曲牌，不再详细地加以分析。在后面的章节中会对明代朝贺、宴饮典礼用乐曲牌与《名称歌曲》、五台山现存同名曲牌做比较分析。详情如下表：

表 20：明朝典礼用乐曲牌一览表①

序号	曲　牌	出　　处	与《名称歌曲》同名者	与五台山同名
1	【金字经】	明代祭祀灵星（中祀）	金字经之曲（三十八首）	
2	【青天歌】	明代祭祀灵星（中祀）	等无量之曲（即青天歌三首）	
3	【鼓孤桐】	明代祭祀灵星（中祀）		
4	【醉花阴】	明洪武三年定朝贺乐章等	具种智之曲（即醉花阴）	
5	【风云会】	同上等	分别惑之曲（即风云会四朝原四首）	
6	【朝天子】	二十六年更定朝贺乐章等	开秘密之曲（即朝天子五首）	【朝天子】
7	【唐多令】	同上	分别惑之曲（即风云会四朝原四首）	
8	【蝶恋花】	同上	具灵相之曲（即蝶恋花一首）	
9	【秦楼月】	同上		
10	【鹧鸪天】	同上	入圆成之曲（即鹧鸪天五首）	
11	【人月圆】	同上		
12	【柳梢青】	同上	具足意之曲（即柳梢青一首）	
13	【太常引】	同上		
14	【百字令】	同上	修深性之曲（即万年春二十首）	
15	【小将军】	洪武三年定宴飨乐章		
16	【殿前欢】	同上	彻灵通之曲（即殿前欢二首）	
17	【庆丰年】	同上		
18	【凤凰吟】	同上		
19	【龙池宴】	同上		
20	【金门乐】	同上		
21	【水龙吟】	洪武十五年复位宴飨乐章		【水龙吟】
22	【四边静】	永乐十八年定宴飨乐章	真净明之曲（即四边静二首）	
23	【刮地风】	同上	大安乐之曲（即刮地风二首）	
24	【渤海令】	同上		
25	【新水令】	同上	上知见之曲（即新水令五首）	
26	【水仙子】	同上	广善世之曲（即水仙子）	
27	【滚绣球】	同上		

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六三，第 1559—1587 页。

（续表）

序号	曲　牌	出　　处	与《名称歌曲》同名者	与五台山同名
28	【庆宣和】	同上	唯一心之曲（即庆宣和一首）	
29	【阵阵赢】	同上		
30	【小梁州】	同上	感天人之曲（即小梁州二十首）	【小梁州】
31	【感皇恩】	同上	不妄变之曲（即感皇恩五首）	【感皇恩】
32	【豆叶黄】	同上	摧波旬之曲（即豆叶黄五首）	【豆叶黄】
33	【千秋岁】	嘉靖九年续定大祀庆成宴乐章	顿觉悟之曲（即千秋岁一首）	
34	【天下乐】	同上	善悦怿之曲（即天下乐二首）	
35	【醉太平】	同上	布法云之曲（即醉太平十首）	【醉太平】
36	【万岁乐】	同上		
37	【看花会】	同上		
38	【贺圣朝】		弘三界之曲（即贺圣朝十三首）	
39	【清江引】	同上	证圆融之曲（即清江引十首）	
40	【归朝欢】	永乐间小宴乐章	欢喜行之曲（即归朝欢一首）	
41	【沽美酒】	同上	证自在之曲（即沽美酒七首）	
42	【太平令】	同上	断障碍之曲（即太平令七首）	
43	【碧玉箫】	同上	遍十方之曲（即碧玉箫一首）	
44	【十二月】	同上	广解脱之曲（即十二月五首）	
45	【尧民歌】	同上	修福田之曲（即尧民歌五首）	
46	【万年欢】	同上	善利益之曲（即万年欢一首）	
47	【得胜令】	同上	具庄严之曲（即得胜令一首）	【得胜令】
48	【普天乐】	同上	弘法门之曲（即普天乐一首）	
49	【蟾宫曲】	隆庆三年大阅礼成回銮乐章	总三藏之曲（即满庭芳五首）	
50	【满庭芳】	同上		
51	【喜秋风】	同上	照真体之曲（即喜秋风二首）	
52	【桂枝香】	洪武十八年定王国宴飨乐章	如华严之曲（即桂枝香四首）	
53	【秦楼月】	洪武初年大宴乐使用		
54	【万年春】	洪武三年，大宴乐中使用	修深性之曲（即万年春二十首）	
55	【喜春风】	同上		

从以上更定的朝贺、宴饮乐章分析，明朝把当时大量流行的曲牌改编创作成朝贺、宴饮等典礼乐章，换上不同的名称与歌词用于礼制仪式中。囿于乐谱失传，如果不是文献中专门曲牌记载，我们可能无法认定这些典礼乐章大部分是当时社会上流行的曲调。《明史》载：

> 殿中韶乐，其词出于教坊俳优，多乖雅道。十二月乐歌，按月律以奏，及进膳、迎膳等曲，皆用乐府、小令、杂剧为娱戏，流俗喧譊，淫哇不逞。①

把社会上流行的众多曲牌用于朝贺、宴饮或者寺院，无形中使得国家典礼用乐与佛教音声甚至是社会上的多种功能用乐接通起来，致使在不同的场域、行使不同功能的音乐有了更多的相通性与一致性。五台山佛教音声亦是如此。从上表可以看出，其与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》同名曲共计38首，至今在五台山佛教藏谱中仍可看到的同名曲牌有7首。这一问题在后面的章节中会进行详细的分析。

第二节　清代国家典礼用乐

“清起僻远，迎神祭天，初沿边俗，太祖受命，始习华风……世祖入关，修明之旧。”② 据《清史稿》《御制律吕正义后编》《皇朝文献通考》等文献记载，清朝国家典礼用乐基本上是对明朝典礼用乐的沿袭发展，之后虽有损益更新，但其中的乐曲、乐器、乐制等都应该具有继承性与一致性。《清史稿·乐志》载：

> 是年（乾隆七年）始专设乐部，凡太常寺、神乐观所司祭祀之乐，和声署、掌仪司所司朝会宴飨之乐，銮仪卫所司卤簿诸乐，均隶焉。以礼部内务府大臣及各部院大臣谙晓音律者总理之，设署正、署丞、侍从、侍诏、供奉、供用官、鼓手、乐工，总曰署吏，而以所司乐器别其目。钟曰司钟，磬曰司磬，

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六一，第1507—1508页。
② 万依、王海涛：《清代宫廷音乐》，故宫博物院紫禁城出版社与中华书局香港分局联合出版，1985年，第20页。

琴、瑟、笙、箫亦如之。又禁道士充太常寺乐员。初，明乐舞生多选道童，世祖定都，沿而用之，羽流慢亵，识者慨焉，至是其弊始革。①

"祭祀诸乐，由太常寺神乐观司之，朝会、宴飨等乐，由教坊司承应。到康熙年间，又增定了部分乐制，改撰过乐章，直到康熙晚年，变动不大。……乾隆七年，专门设立了统一管理音乐事务的乐部。规定凡太常寺神乐观所司祭祀之乐，和声署、掌仪司所司朝会、宴飨之乐，銮仪卫所司卤簿诸乐，均隶属于乐部。"② 从音乐机构上分析，明朝太常寺"神乐观"的名称、职能都沿袭为用，但"教坊司"被"和声署"所代替，"钟鼓司"则变成了"掌仪司"，而卤簿用乐则是由专门的銮仪卫承应。他们都属于乐部，但也应该属于礼部。万依、黄海波指出："在顺康雍期间，基本上延续了明制。即太常寺所属祭祀乐乐工，均用道士；教坊司所属朝会、宴享、卤簿诸乐乐工及女乐，由各省乐户中挑选。清雍正二元年取消了乐户籍，命改为良民。后教坊司改称和声署，到乾隆七年成立乐部时，各乐队能演奏的仍是乐户子弟，新选充的人'皆屠沽之辈'，不能演奏。为提高乐工身份，后命各类乐工统称为署吏，太常寺所属乐工不得再兼道士，和声署、銮仪卫所属乐工，由出身清白通嗓音律的汉民中选充，或临时雇佣，一部分从八旗闲散人中挑选、补充，内廷乐队仍由太监中挑选训练充当。"③

究其音乐分类而言，《律吕正义后编》中将其分为祭祀乐、朝会乐、宴飨乐、导迎乐、行幸乐五类，主要是从其功能上考虑；而《清会典事例》中则分为中和韶乐、丹陛乐、清乐、卤簿乐等是从乐队编制上的类归。其中用于祭祀与朝贺、宴饮的中和韶乐、丹陛大乐、清乐与明代基本一致，但宴饮中增加了很多外国、异族比如蒙古族、朝鲜、缅甸等④的乐器组合："有中和韶乐，郊庙朝会用之；有丹陛大乐，王公百僚庆贺用之；有中和清乐、丹陛清乐，宫中筵宴用之；有卤簿导迎乐，巡跸用之。又制铙歌法曲，奋武敌忾，宣鬯八风，以俪汉世短箫。"⑤

---

① 赵尔巽、柯劭忞：《清史稿·乐志》，北京：中华书局，1976年，第2775页。
② 万依、黄海波：《清代宫廷音乐》，第12页。
③ 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第23页。
④ 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第20页。
⑤ 赵尔巽、柯劭忞：《清史稿·乐志》，第2732页。

这些乐队编制组合在典礼仪式中并非独立运用，而是协调配合，并在仪式前、仪式中、仪式后各司其职。

定耕耤之乐。耕耤前期进种，导迎乐前导，至日……歌禾辞者十四人，司锣、司鼓、司版、司笛、笙、箫者各六人，搴采旗者五十人。祭毕，行耕耤礼。礼成，导迎乐作，驾莅斋宫内门，乐止，中和韶乐作。皇帝御后殿，乐止，报终亩，中和韶乐作。皇帝御斋宫，升座，乐止，群臣庆贺行礼，丹陛大乐作。进茶、赐茶，中和韶乐作。皇帝乘辇出宫，和声署卤簿大乐并作……群臣行礼丹陛乐章与元旦同。又定祀先蚕乐章器用方响十有六，云锣、瑟、杖鼓、拍版各二，琴四，箫、笛、笙各六，建鼓一。皇后采桑歌器用金鼓、拍版二，箫、笛、笙六。遣官致祭乐章与群祀同。①

就乐章而言，祭祀乐章在最初亦是沿袭明代，后乾隆年间进行了更定。但经过比对，亦相去不远。②

国初筵宴有《喜得功名》《朝天子》《金殿喜重重》《三月韶光》等曲，盖仍明代旧制也。……国初耕耤筵宴，皇帝至斋宫，导迎乐奏《天下乐》。皇帝升殿，丹陛乐奏《万岁乐》。行礼，丹陛乐奏《朝天子》。进果，管弦乐笙箫合奏《朝天子》；次奏《望吾乡》。进酒，丹陛乐奏《三月韶光》，次奏《黄蔷薇》。进馔，清乐奏《太清歌》。彻馔，丹陛乐奏《啄木耳》，次奏《黄蔷薇》，次奏《红衲袄》，次奏《调笑令》，次奏《鬼令》，次奏《清江引》，次奏《看花会》。俱教坊司承应。③

从文献记载可以看出明清之间的承递关系，即使清朝大部分典礼用乐都已经改头换面，置换掉了原有曲牌的名称，以每一个乐章的第一句“歌词”命名，但从

① 赵尔巽、柯劭忞：《清史稿·乐志》，第2775页。
② 万依：《清代宫廷音乐》，《故宫博物院院刊》1982年第2期，第11页。
③ ［清］刘锦藻：《清朝续文献通考》卷一七四《乐二十》，第6375页。

文献记载中可以明确地看出明清之间的紧密关联。当然就其来源上分析，清朝用乐一部分是沿袭明代，一部分是专门创作。万依、黄海波依据《御制律吕正义后编》以及“清宫档案”等文献，对清代宫廷用乐进行了辑录整理。在二位研究的基础上，笔者将清代宫廷用乐进行分类，并与《名称歌曲》做一比较。详情见下表。

表 21：清代宫廷用乐一览表

性　质	为　用	乐章名称	与《名称歌曲》同名者	与五台山佛教音声同名者
外廷音乐				
祭祀音乐	大祀，祭圜丘	迎神，始平之章		
	中祀，祭先农	迎神，永丰之章		
	皇帝耕耤	禾词（喜春明）		
	群祀	庆神欢		
朝贺音乐	皇帝陛座	元平之章		
	皇帝还宫	和平之章		
	百官行礼	庆平之章		
宴飨乐	进茶	海宇升平日乐章		
	进酒	玉殿云开之章		
	进馔	万象清宁之章		
	除夕元宵上灯	火树星桥之章		
	对舞乐	庆隆舞乐曲		
	蒙古乐	笳吹牧马歌		
		踏摇娘		
		唐公主		
	番部合奏	引子及大和曲		
		乘驿使		
		千秋词		
		羡江南		
		合欢曲		
赐宴乐	赐衍圣公	洙泗发源长		
	赐进士	启天门之章		
	赐武进士	和气洽之章		

（续表）

性　质	为　用	乐章名称	与《名称歌曲》同名者	与五台山佛教音声同名者
卤簿乐	铙歌大乐	壮军容		
		驾六龙		
		扈翠华		
		日出升		
		长白山		
	铙歌清乐	河清海晏		
		景清明		
		皇风泰		
		虹流华渚		【四朝元】
		皇都无外		
		大凌河		
		日上扶桑		
卤簿乐	导迎乐	导迎乐	开秘密之曲（即朝天子五首）	【正天子】
	凯旋乐	铙歌乐		
内廷音乐				
祭祀音乐	中祀先农坛	迎神庥平之章		
	皇后采桑	扶桑乐谱		
	焰口	焰口赞		
朝会乐	皇后陛座	淑平之章		
	皇后还宫	顺平之章		
	皇后后宫行礼	正平之章		
吹打乐	水仙子		广善世之曲（即水仙子五十一首）	
	江儿水		妙吉祥之曲（即江儿水十首）	
	折桂令		登般若之曲（即折桂令十首）	
	绿水青山			
	挂玉钩		会同志之曲（即挂玉钩五首）	
	川拨棹		称体用之曲（即川拨棹一首）	【川拨棹】
	柳摇金		除欲漏之曲（即柳摇金八首）	【柳摇金】（柳叶金）
	傍妆台			【傍妆台】
	梅花酒		成善趣之曲（即梅花酒五首）	

（续表）

性　质	为　用	乐章名称	与《名称歌曲》同名者	与五台山佛教音声同名者
吹打乐	太平令		断障碍之曲（即太平令七首）	
	锦衣香		照清净之曲（即锦衣香一首）	
	浆水令		大安隐之曲（即浆水令一首）	
	货郎儿		显通别之曲（即转调货郎儿九首）	
	普天乐		弘法门之曲（即普天乐二首）	
	撼动山		被三根之曲（即撼动山二首）	【撼动山】
	万年欢		善利益之曲（即万年欢一首）	【万年欢】
	普庵咒			【普庵咒】
	五佛头			
	小回回			
	梁州		显五性之曲（即梁州九首）	
	金字经		金字经之曲（三十八首）	【金字经】
	五声佛			【五声佛】
	梧桐树		摄多门之曲（即梧桐树二首）	【梧桐树】
	四季花		接法流之曲（即四季花二首）	
	步步娇		渐增进之曲（即步步娇五首）	
	叨叨令			【叨叨令】
	三春柳			
	上小楼		隆福祚之曲（即上小楼一首）	
	秋江送		劝修行之曲（即秋江送六首）	
	太平令		断障碍之曲（即太平令五首）	
	拾棒鼓			
	鱼化龙			
	滕古采莲			
	太平郎			
	锣鼓令			
	喜秋风		照真体之曲（即喜秋风二首）	
	迎仙客		断解碍之曲（即迎仙客二首）	
	豆叶黄		摧波旬之曲（即豆叶黄五首）	【豆叶黄】
	醉太平		布法云之曲（即醉太平十首）	【醉太平】

（续表）

性　质	为　用	乐章名称	与《名称歌曲》同名者	与五台山佛教音声同名者
吹打乐	上马娇		甚胜妙之曲（即上马娇五首）	
	骂玉郎		无浊漏之曲（即骂玉郎五首）	【骂玉郎】
	掌银灯			
	卒山马			
	迎门子			
	海清			
	山荆子			
	感皇恩		不妄变之曲（即感皇恩五首）	【感皇恩】
	采茶歌		离过非之曲（即采茶歌四首）	【采茶歌】
	锦庭花			
	桂枝香			
	玉堂春			
	沽美酒		证自在之曲（即沽美酒七首）	
	皂罗袍		悟实相之曲（即皂罗袍十首）	【皂罗袍】
	雁儿落		胜妙明之曲（即雁儿落一首）	【叶儿落】
	慕玉郎			
	桂山挂月			
	银纽丝			【银纽丝】
	粉红莲			【粉红莲】
	梅杏争春			
	南北灯词			
	望吾乡		朗太虚之曲（即望吾乡十首）	
	啄木耳（儿）		住究竟之曲（即啄木儿二首）	【捉木儿】（啄木耳）
	红衲袄		离诸幻之曲（即红衲袄五首）	
	调笑令		信本觉之曲（即调笑令七首）	

以上清代宫廷用乐一览表揭示出如下几方面信息：第一，祭祀用乐、朝贺、宴饮典礼用乐都有专门乐章、乐舞，这些乐章或是专门创作或是拿来俗乐曲牌为用，但是乐章的命名全部为典礼仪式的“专有名称”，即使拿来现成的曲牌为用者也不易发现，比如【朝天子】【四朝元】【喜春明】等。第二，清宫廷用乐中与《诸佛

世尊如来菩萨尊者名称歌曲》有大量的重叠者，这些“重叠者”更多集中于宫廷吹打乐之中。如道光二十八年（1848）档案载：

> 二月二十一日巳时，四阿哥迁居城内中所，中和韶乐备吹打一份，跟随作乐……又记同年九月初一日，禄喜奉旨：二十六日巳时，六阿哥移居城内二所东所，着中和乐伺候吹打。钦此。①

吹打乐并不意味是娱乐音乐，凡是在清宫档案中有记载的音乐应该不是一般的娱乐音乐，否则也不会存于档案之中。其中有很多实为礼仪用乐，比如清朝初期典礼用乐中的【红衲袄】【清江引】【调笑令】、光绪帝年间接驾与送驾时的【傍妆台】【柳摇金】【一枝花】以及其后的【得胜乐】等。《清代宫廷音乐》载：

> 七月二十四日，老佛爷（慈禧太后）驻海（中南海），奉旨：皇极门外送驾伺候得胜乐，西苑门内接驾，伺候得胜乐。②

吹打乐中与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》重叠者有38首，与五台山现有存谱同名者有21首。当然还有很多典礼仪式中的音乐与佛教音声并没有任何关联，这就充分地彰显出佛教音声与国家典礼用乐既存在着诸多不同之处，也存在着很多相通性甚至是一致性。这一点不论是在乐队编制还是在乐曲为用上都是如此。

第三节　五台山佛教音声与明清国家典礼用乐比较

作为两种不同典礼仪式的表征体系，五台山佛教音声与明清国家典礼用乐之间必然存在着许多不同之处，与此同时又存在着诸多关联与相通之处。其中相异是显性的，而相通却较为隐性。异中有同，同中存异。如果只看到相异而忽略了它们之间的相通性，那么必然也就看不到它们之间千丝万缕的关系，而恰恰是这种关系更

① 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第32页。
② 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第34页。

应该值得我们去关注与思考。

一、五台山佛教音声与明清国家典礼用乐的相通性

从佛教的转读、歌赞、仪式曲与器乐供养曲四个类别来看，诵经（转读、歌赞）与国家典礼用乐的可比性较小，其主要体现在宫廷道场的佛事活动中，除此之外的国家典礼仪式中一般没有此类音声。因此，佛教音声与国家典礼用乐的相通性与一致性主要体现在两个层面：一是宫廷内道场的佛事音声；二是宫廷祭祀、朝贺、宴饮中的所用曲牌，尤其是与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的重合者。就其内道场而言，主要是针对帝王、后宫里的祈福、超度等活动所设立，一般由两类人完成：一是邀请高僧大德进宫完成，唐肃宗时“引内浮屠数百居禁中，号内道场，讽呗外闻”① 即是如此；二是由宫内的宫人、大臣来完成。前者实为佛教音声的移植，后者则是宫人对佛教音声的接衍，两者具有高度的相通性与一致性。

> 皇城内旧设有汉经厂，内臣若干员，每遇收选宫人，则拨给数十名，习念释氏诸品经忏，其持戒与否，则听人自便。如遇万寿圣节、正旦、中元等节，于宫内启建道场，遣内大臣瞻礼，扬幡挂榜，如外之应付僧人一般，其僧伽帽、袈裟、缁色衣亦与僧人同，惟不剃发耳。事毕焚化圆满后，仍各易内臣服色。神庙时，曾选经典精熟、心行老成持斋者数员，宫女数十人，亦能于各宫佛前作法事，行香念经若尼姑然。②

除此之外，在明朝大型的国家祭祀超度仪式中，佛教僧人也会参与其中，比如朱元璋在南京蒋山连续多次为阵亡士兵所做的超度仪式。撇开这种专门的国家道场中的佛事音声，佛教音声与国家典礼用乐的可比性及其相通性主要体现在佛教歌赞、仪式曲、器乐供养曲中的“曲调”层面。尤其是《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施，更成为了五台山佛教音声与国家典礼用乐关联的直接原因。

根据《钦定续文献通考》的记载，结合《明史》《明会典》《大明集礼》中的

---

① ［清］陈梦雷：《古今图书集成·神异典释教部纪事》，《卍新纂续藏经》（第88册），第481页。
② ［明］刘若愚、［清］高士奇：《明宫史》卷二，北京：北京古籍出版社，第52页。

仪式描述，我们将明朝典礼用乐与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》以及当下五台山佛教音声的遗存曲谱进行了比较，详情如下：

表 22：明朝典礼用乐与《名称歌曲》、五台山佛教同名曲牌一览表

序号	曲　牌	出　　处	与《名称歌曲》或者五台山音声同名者
1	【醉花阴】	明洪武三年定朝贺乐章等	具种智之曲（即醉花阴）
2	【风云会】	同上等	分别惑之曲（即风云会四朝原四首）
3	【朝天子】	二十六年更定朝贺乐章等	开秘密之曲（即朝天子五首），五台山活存
4	【唐多令】	同上	分别惑之曲（即风云会四朝原四首）
5	【蝶恋花】	同上	具灵相之曲（即蝶恋花一首）
6	【鹧鸪天】	同上	入圆成之曲（即鹧鸪天五首）
7	【柳梢青】	同上	具足意之曲（即柳梢青一首）
8	【百字令】	同上	修深性之曲（即万年春二十首）
9	【殿前欢】	洪武三年定宴飨乐章	彻灵通之曲（即殿前欢二首）
10	【水龙吟】	洪武十五年复位宴飨乐章	五台山佛教同名曲牌
11	【四边静】	永乐十八年定宴飨乐章	真净明之曲（即四边静二首）
12	【刮地风】	同上	大安乐之曲（即刮地风二首）
13	【新水令】	同上	上知见之曲（即新水令五首）
14	【水仙子】	同上	广善世之曲（即水仙子）
15	【庆宣和】	同上	唯一心之曲（即庆宣和一首）
16	【小梁州】	同上	感天人之曲（即小梁州二十首）
17	【感皇恩】	同上	不妄变之曲（即感皇恩五首），五台山活存
18	【豆叶黄】	同上	摧波旬之曲（即豆叶黄五首），五台山活存
19	【千秋岁】	嘉靖九年续定大祀庆成宴乐章	顿觉悟之曲（即千秋岁一首）
20	【天下乐】	同上	善悦怿之曲（即天下乐二首）
21	【醉太平】	同上	布法云之曲（即醉太平十首），五台山活存
22	【贺圣朝】		弘三界之曲（即贺圣朝十三首）
23	【清江引】	同上	证圆融之曲（即清江引十首）
24	【归朝欢】	永乐间小宴乐章	欢喜行之曲（即归朝欢一首）
25	【沽美酒】	同上	证自在之曲（即沽美酒七首）

（续表）

序号	曲　牌	出　　处	与《名称歌曲》或者五台山音声同名者
26	【太平令】	同上	断障碍之曲（即太平令七首）
27	【碧玉箫】	同上	遍十方之曲（即碧玉箫一首）
28	【十二月】	同上	广解脱之曲（即十二月五首）
29	【尧民歌】	同上	修福田之曲（即尧民歌五首）
30	【金殿万年欢】	同上	善利益之曲（即万年欢一首），五台山有万年欢
31	【得胜令】	同上	具庄严之曲（即得胜令一首），五台山活存
32	【普天乐】	同上	弘法门之曲（即普天乐一首）
33	【蟾宫曲】	隆庆三年大阅礼成回銮乐章	总三藏之曲（即满庭芳五首）
34	【喜秋风】	同上	照真体之曲（即喜秋风二首）
35	【桂枝香】	洪武十八年定王国宴飨乐章	如华严之曲（即桂枝香四首）
36	【万年春】	洪武三年，大宴乐中使用	修深性之曲（即万年春二十首）

上述明朝典礼用乐中，与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》相同的有36首。换言之，这些南北曲在被改编成国家朝会、宴饮用乐的同时也被改编成《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布给寺院，由此导致了佛教音声与国家典礼用乐者之间的相通性与一致性。而五台山作为颁布《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的重要寺院，必定也与国家典礼用乐存在着重要的亲缘关系，其中，上述曲牌至今依然能够在五台山藏谱中看到的有六首，分别是【朝天子】【水龙吟】【感皇恩】【豆叶黄】【醉太平】【得胜令】，但囿于乐谱失传，我们无法做出更为详细的比较。但笔者在《乐律全书》中查询到了明代祭祀典礼乐舞之【豆叶黄】【青天歌】【金字经】【鼓孤桐】[①] 这四首工尺谱，其中用于祭祀“灵星”的乐章《立我烝民·调寄豆叶黄》，与五台山佛教音声遗存乐谱《豆叶黄》《思文后稷·调寄金字经》和北京海淀区佛教所用【金字经】之间有明显的相通性，我们进行了如下比较：

① ［明］朱载堉：《乐律全书》卷四一，王云五主编：《万有文库第一集一千种乐律全书》（第28册），第15页。

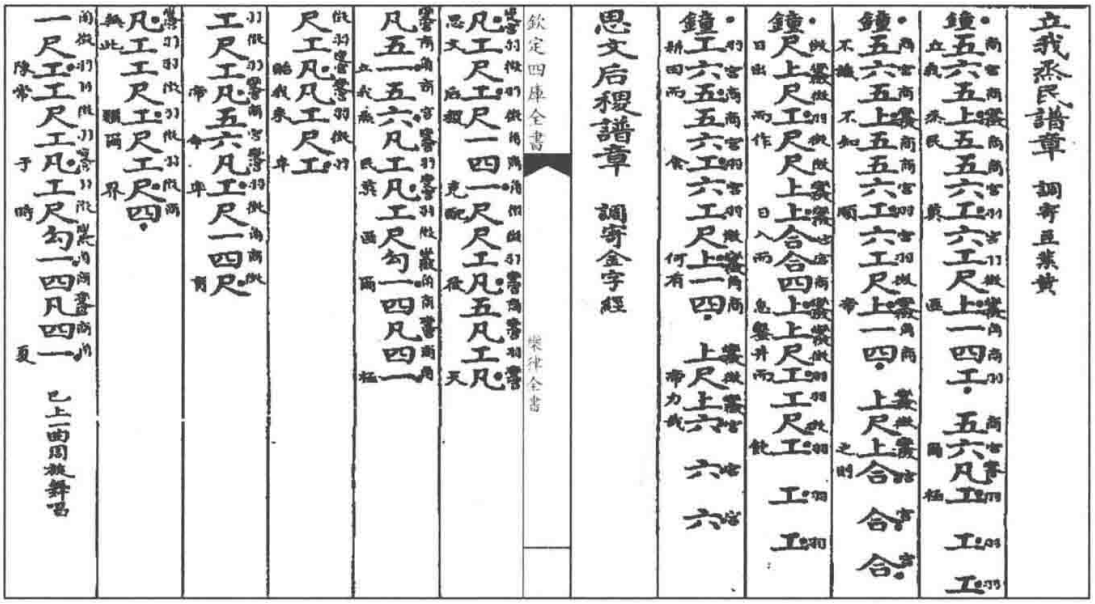
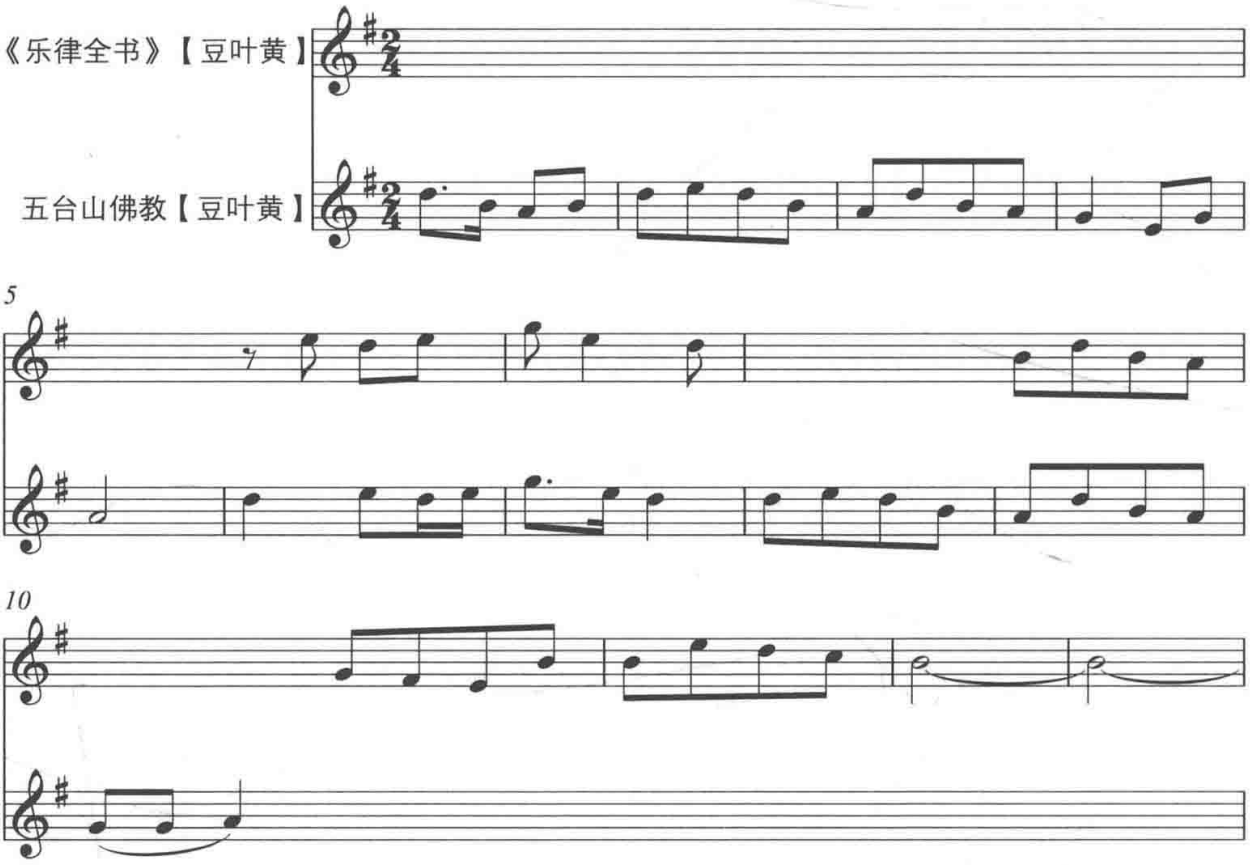


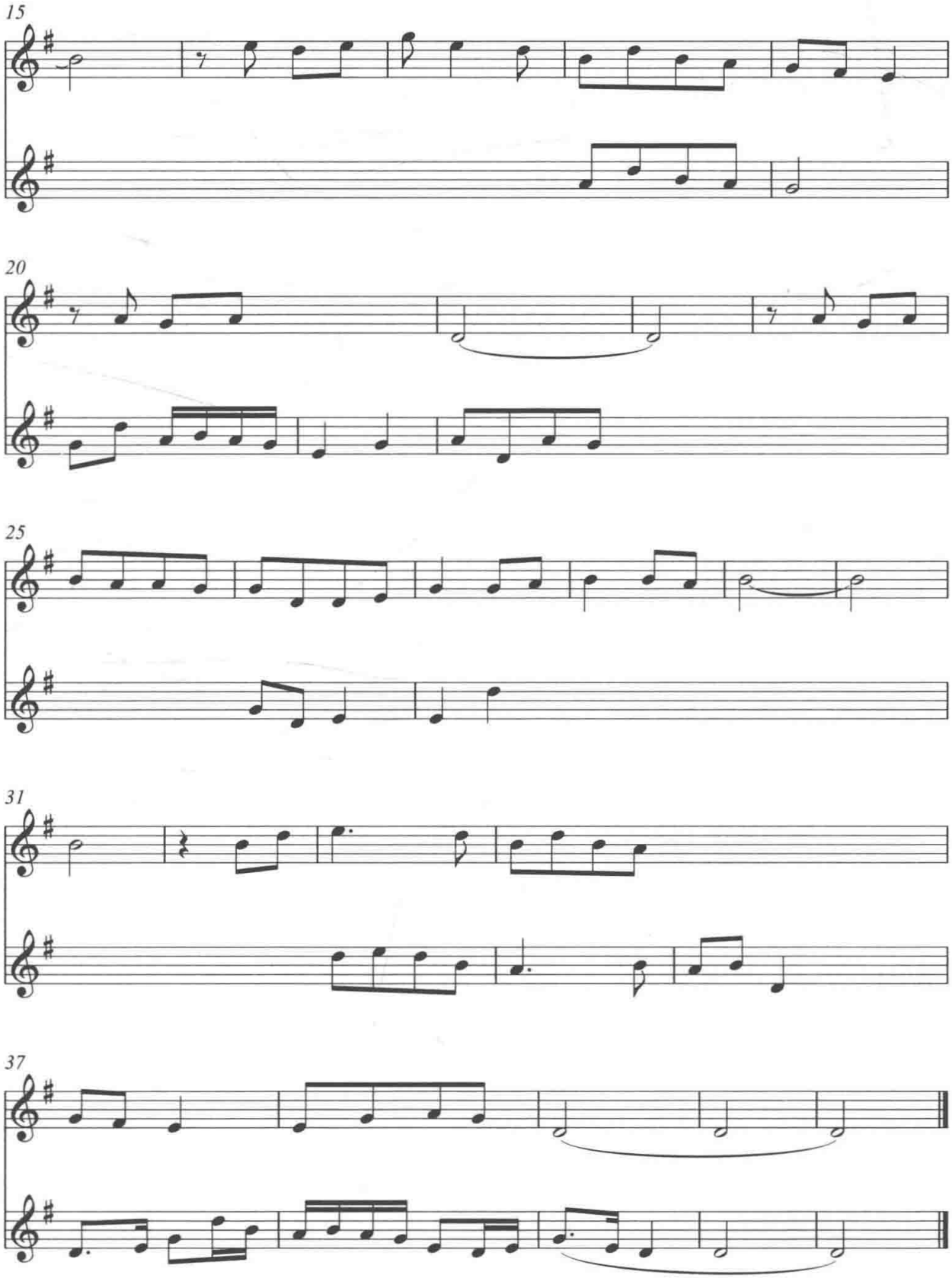
图 15：《四库全书》中《豆叶黄》《金字经》乐谱截图

谱例 96：《乐律全书》中【豆叶黄】① 与五台山佛教中【豆叶黄】② 比较

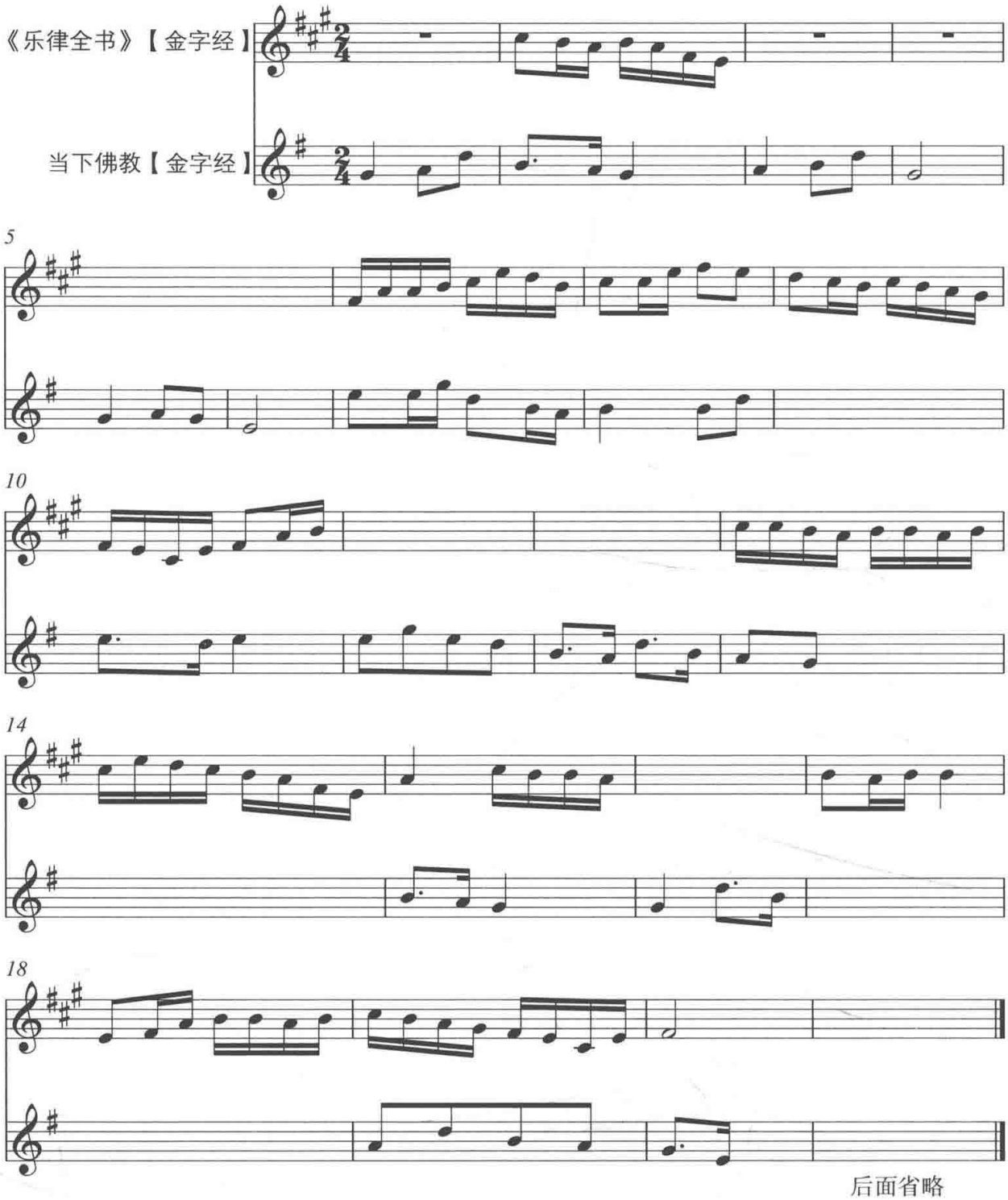


① 黄翔鹏：《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007 年，第 886 页。

② 亚欣等人：《寺院音乐》，第 314 页。


15
20
25
31
37

谱例 97：《乐律全书》中【金字经】与当下佛教中【金字经】① 比较



后面省略

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，北京：中国 ISBN 中心，2004 年，第 2404 页。

灵星是主农事的星辰，按照明朝祭祀类别，应该属于中祀，“灵星舞”即为祭祀舞蹈。其中所用曲牌即为【豆叶黄】和【金字经】，名称分别为《立我烝民·调寄豆叶黄》与《思文后稷·调寄金字经》。经过比对，五台山佛教所用的【豆叶黄】与之基本相似。这不是偶然的特殊现象，而是一种普遍性的存在，我们将《乐律全书》中的【金字经】与北京海淀区佛教用【金字经】比对发现亦是如此。虽然仅仅做了两个个案，但也彰显出佛教音声与国家典礼乐所存在的亲缘关系。

明朝如此，清朝亦是如此：“进酒演奏的《玉殿云开之章》与【点绛唇】【混江龙】【油葫芦】【天下乐】【哪吒令】【鹊踏枝】【寄生草】【金盏儿】相似……经此番改订显然已与明代不同，但留意考察，仍能发现它与清以前的戏曲有连续。”①

如前所述，清代国家典礼用乐是对明朝的承袭发展，其中一些乐章、曲牌也相沿传承，恰如明朝典礼用乐与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》同名曲牌即有36首，至清代则有41首。这些曲牌或用于卤簿乐中，或用于朝贺宴饮之中，当然亦会用于娱乐之中。但用于典礼仪式中的曲牌大多数已经改头换面，比如史籍中记载的【导迎乐】实际上是曲牌【朝天子】；铙歌清吹乐章【虹流华渚】实际上是【四朝元】；祭祀先农坛的乐章《三十六禾词》实质上是【喜春明】；用于内廷祭祀仪式的【焰口赞】实为【华严会】。凡此种种，不像明朝史籍中有专门的曲牌标记，这在一定程度上掩盖了大量“曲牌”的为用。在此非常感谢万依、黄海涛先生的研究，他们依据《御制律吕正义后编》、“清宫档案”等多种宝贵的文献，对清代的典礼用乐曲谱进行了辑录整理。在此基础上，笔者进一步分类归纳，使之真正体现佛教音声与清代典礼用乐之间的亲缘关系。

表23：清代宫廷用乐与《名称歌曲》、五台山佛教音声同名曲牌一览表

序号	曲　牌	与《名称歌曲》同名	与五台山音声同名
1	【柳摇金】	除欲漏之曲（即柳摇金八首）	【柳叶金】（柳摇金）
2	【挂玉钩】	会同志之曲（即挂玉钩五首）	
3	【川拨棹】	称体用之曲（即川拨棹一首）	【川拨棹】

① 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第43—44页。

（续表）

序号	曲　　牌	与《名称歌曲》同名	与五台山音声同名
4	【梅花酒】	成善趣之曲（即梅花酒五首）	
5	【太平令】	断障碍之曲（即太平令七首）	
6	【锦衣香】	照清净之曲（即锦衣香一首）	
7	【浆水令】	大安隐之曲（即浆水令一首）	
8	【货郎儿】	显通别之曲（即转调货郎儿九首）	
9	【普天乐】	弘法门之曲（即普天乐二首）	
10	【撼动山】	被三根之曲（即撼动山二首）	【撼动山】
11	【万年欢】	善利益之曲（即万年欢一首）	【万年欢】
12	【普庵咒】		【普庵咒】
13	【金字经】	金字经之曲（三十八首）	
14	【五声佛】		【五声佛】
15	【梧桐树】	摄多门之曲（即梧桐树二首）	
16	【梁州】	显五性之曲（即梁州九首）	【小梁州】
17	【四季花】	接法流之曲（即四季花二首）	
18	【步步娇】	渐增进之曲（即步步娇五首）	
19	【叨叨令】		
20	【上小楼】	隆福祚之曲（即上小楼一首）	【上小楼】
21	【秋江送】	劝修行之曲（即秋江送六首）	
22	【太平令】	断障碍之曲（即太平令五首）	
23	【西秋风】	照真体之曲（即喜秋风二首）	
24	【迎仙客】	断解碍之曲（即迎仙客二首）	
25	【豆叶黄】	摧波旬之曲（即豆叶黄五首）	【豆叶黄】
26	【醉太平】	布法云之曲（即醉太平十首）	【醉太平】
27	【上马娇】	甚胜妙之曲（即上马娇五首）	
28	【骂玉郎】	无浊漏之曲（即骂玉郎五首）	【骂玉郎】
30	【感皇恩】	不妄变之曲（即感皇恩五首）	【感皇恩】
31	【采茶歌】	离过非之曲（即采茶歌四首）	【采茶歌】
32	【朝天子】	开秘密之曲（即朝天子五首）	【正天子】（朝天子）
33	【沽美酒】	证自在之曲（即沽美酒七首）	
34	【皂罗袍】	悟实相之曲（即皂罗袍十首）	【皂罗袍】
35	【雁儿落】	胜妙明之曲（即雁儿落一首）	【月儿落】（雁儿落）

（续表）

序号	曲　牌	与《名称歌曲》同名	与五台山音声同名
36	【银纽丝】		【银纽丝】
37	【粉红莲】		【粉红莲】
38	【水仙子】	广善世之曲（即水仙子五十一首）	
39	【江儿水】	妙吉祥之曲（即江儿水十首）	
40	【折桂令】	登般若之曲（即折桂令十首）	
41	【天下乐】	善悦怿之曲（即天下乐二首）	
42	【望吾乡】	朗太虚之曲（即望吾乡十首）	
43	【啄木耳（儿）】	住究竟之曲（即啄木儿二首）	【捉木儿】（啄木耳）
44	【红衲袄】	离诸幻之曲（即红衲袄五首）	
45	【调笑令】	信本觉之曲（即调笑令七首）	
46	【清江引】	证圆融之曲（即清江引十首）	
47	【虹流华渚】		【四朝元】

通过以上比较我们发现，清代宫廷用乐中与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》同名曲牌有41首，这仅仅是按照自己所能看到的文献的辑录，实际上应该还有更多。清朝的典礼用乐很多是沿袭明代发展，故很多曲牌也被拿来用于典礼仪式，尤其是宴饮之礼中。因此，佛教音声与国家典礼用乐存在着相通性与一致性是必然的。而从当下五台山佛教所存谱本分析，与清朝宫廷用乐同名的有21首，为此我们选取其中的几例进行比较分析。

第一首【朝天子】

《朝天子》在明清国家典礼中主要用于朝贺、百官行礼、升座中。清代沿袭明朝，也用于导引乐中。《御制律吕正义后编》载：

> 丹陛大乐本朝虽有乐章，而音节未经考定，全不相符，仍是明代所奏【朝天子】一曲。即以【朝天子】俗乐而论，亦以讹传讹，茫昧莫辨，且其长短疾徐，唯视廷臣九叩之迟速为定。迟则一曲虽完仍再作两三声，速则曲虽未完，截然竟止。大礼攸关，深属未协。①

① ［清］允禄、张照等撰：《御制律吕正义后编》卷首下，文渊阁《四库全书》，第26页。

关于【朝天子】，项阳、张咏春在《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》① 一文中以《御制律吕正义后编》所载“钦颁导迎大乐”【朝天子】为参照，详细地论证了国家典礼用乐与地方官府用乐以及民间礼俗用乐的一致性。与此同时，万依、黄海涛在《清代宫廷音乐》中也辑录了这首名为“导迎乐”的曲谱，并指出实为曲牌【朝天子】。② 可见【朝天子】不仅是明代典礼用乐，也成为清代“导迎乐”的重要组成部分。

那么此首【朝天子】与五台山佛教所存【朝天子】是否一致？在五台山所存1910年抄本《宫商□□□》中有一首名为【正天子】的工尺谱，经过译谱发现，实为【朝天子】。在此将两首乐谱比较分析：

图16：《御制律吕正义后编》中导迎大乐③

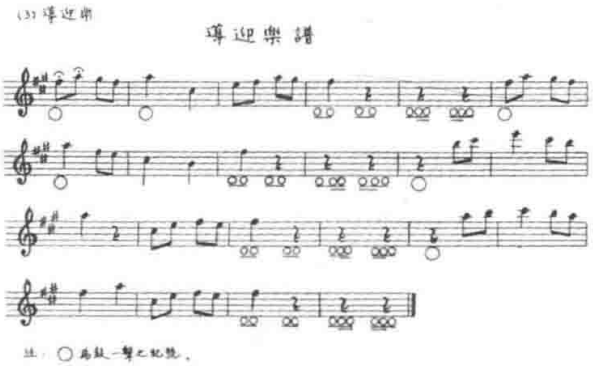


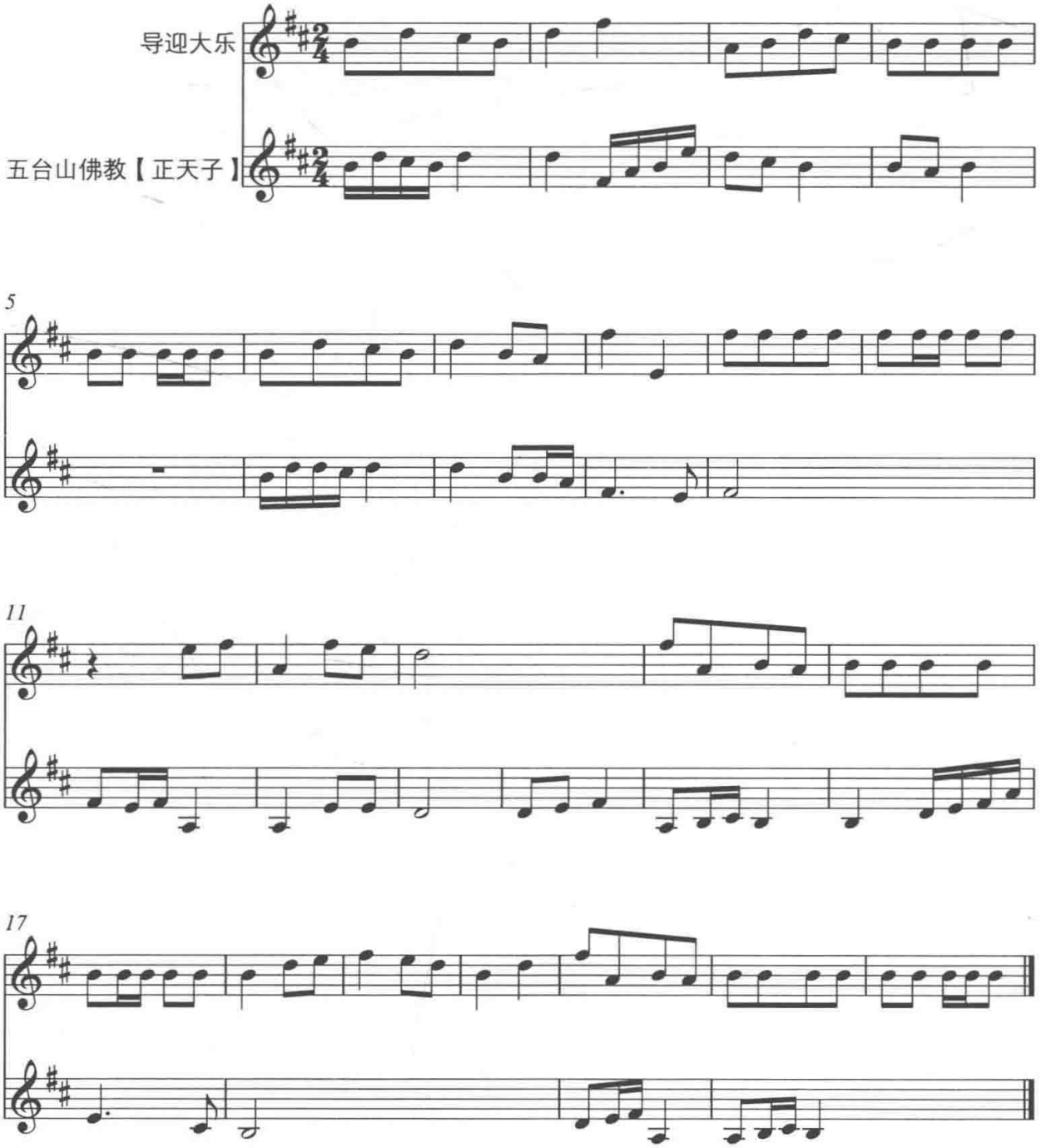
图17：万依、黄海涛辑录《导迎乐》④

图18：五台山罗睺寺传谱【正天子】⑤

实际上，仅仅从上面的工尺谱本中就可以看出二者实为同曲，现将其译成五线谱进行比较：

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期，第33—42页。
② 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第97页。
③ ［清］允禄、张照等：《御制律吕正义后编》卷五七，文渊阁《四库全书》，第578页。
④ 万依，黄海涛：《清代宫廷音乐》，第97页。
⑤ 韩军：《五台山佛教音乐》，第245页。

谱例 98：《御制律吕正义后编》中导迎大乐与五台山佛教中【正天子】[1] 比较



① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 245 页。

经过比较我们发现，以上两首曲目都实为【朝天子】。从当下的“集成志书”看，【朝天子】流布甚广，其不仅在民间乐班、佛教中为用，而且也在道教中为用。项阳、张咏春的研究揭示出从宫廷到地方官府到民间礼俗用乐的上下相通性，本文在此基础上对佛教用【朝天子】的比较分析，佐证了佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐的相通性与一致性。在后面的章节中，我们还会对【朝天子】在民间礼俗中的用乐情况进行详细的分析。

第二首【柳摇金】

“据光绪二十三年档案所记光绪皇帝的旨意说：‘以后接驾、送驾吹《傍妆台》《柳腰（摇）金》，不传不准吹《一枝花》’。”[①]【傍妆台】【柳摇金】【一枝花】三曲皆为迎送皇帝的专用曲目，但【一枝花】被禁，【柳摇金】【傍妆台】依然吹奏。五台山罗睺寺1910年抄本中有一首【柳叶金】，[②] 其实为【柳摇金】，与清宫档案中【柳摇金】[③] 的抄谱基本一致。

图19：罗睺寺1910年抄本

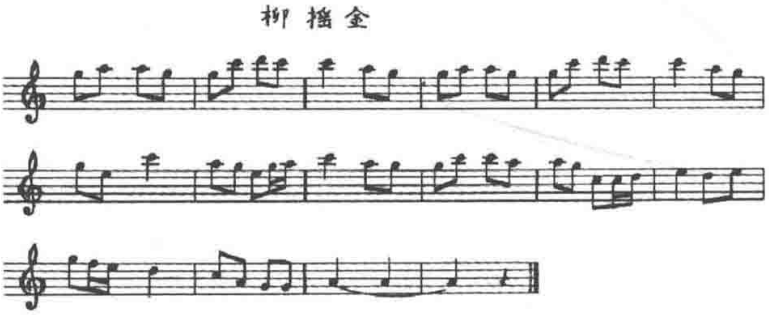
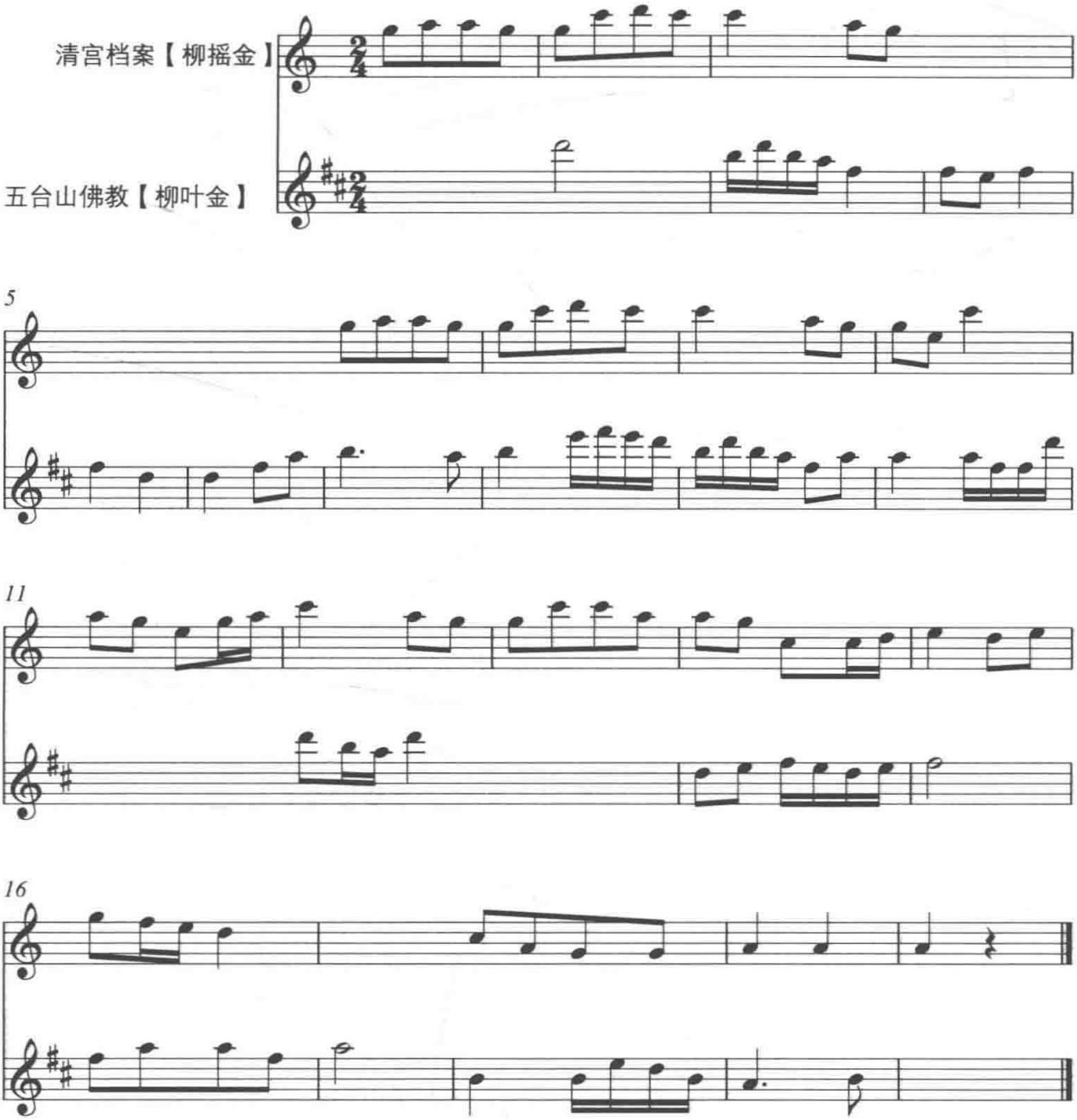


图20：清宫档案中抄本

① 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第35页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第205页。
③ 万依、黄海涛《清代宫廷音乐》，第109页。

谱例 99：清宫档案中【柳摇金】与五台山佛教中【柳叶金】比较



第三首【焰口赞】（【华严会】）

放焰口为佛教超度的一个重要仪式，【焰口赞】在清宫档案中记载为内廷祭祀用乐，可见其重要性，其唱词为："瑜伽会启，甘露门开，沙界孤魂听法来，正信

额珠回，永脱尘埋，火宅转莲台，南无清凉地菩萨摩诃萨。”① 这种唱词与当下五台山唱诵非常相似，尤其是结尾的“南无清凉地菩萨摩诃萨”成为固定的模式，经过比对，这与五台山唱诵曲目【华严会】非常相似。

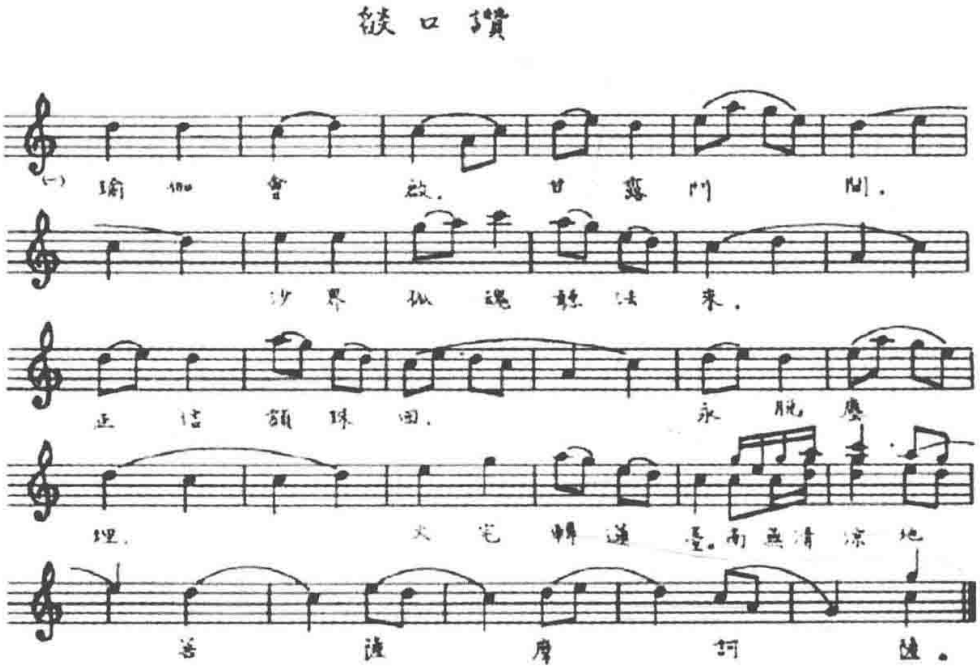
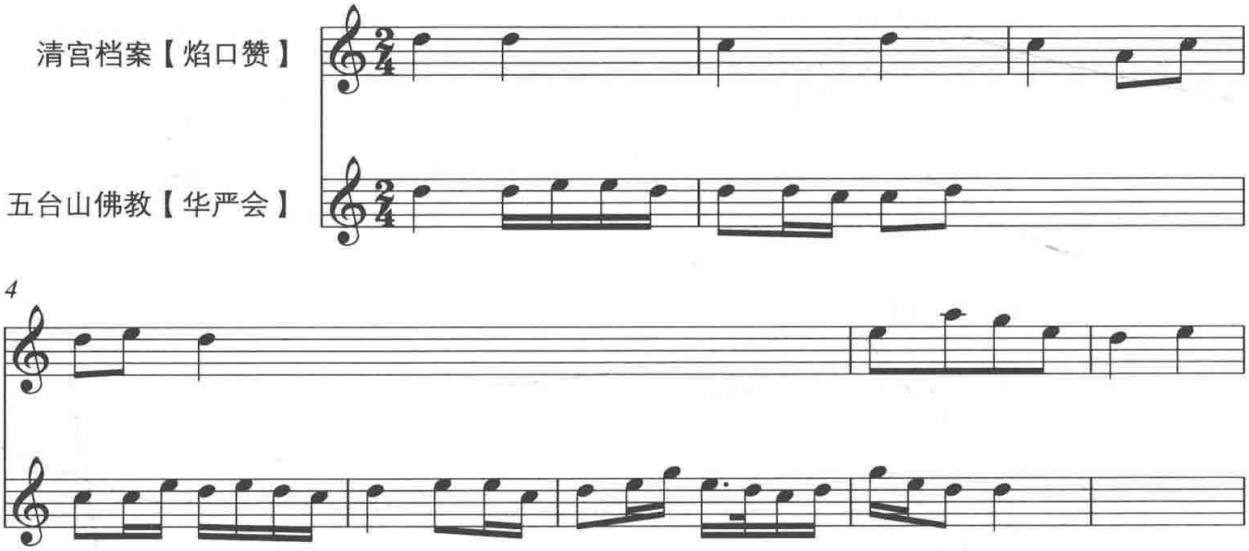


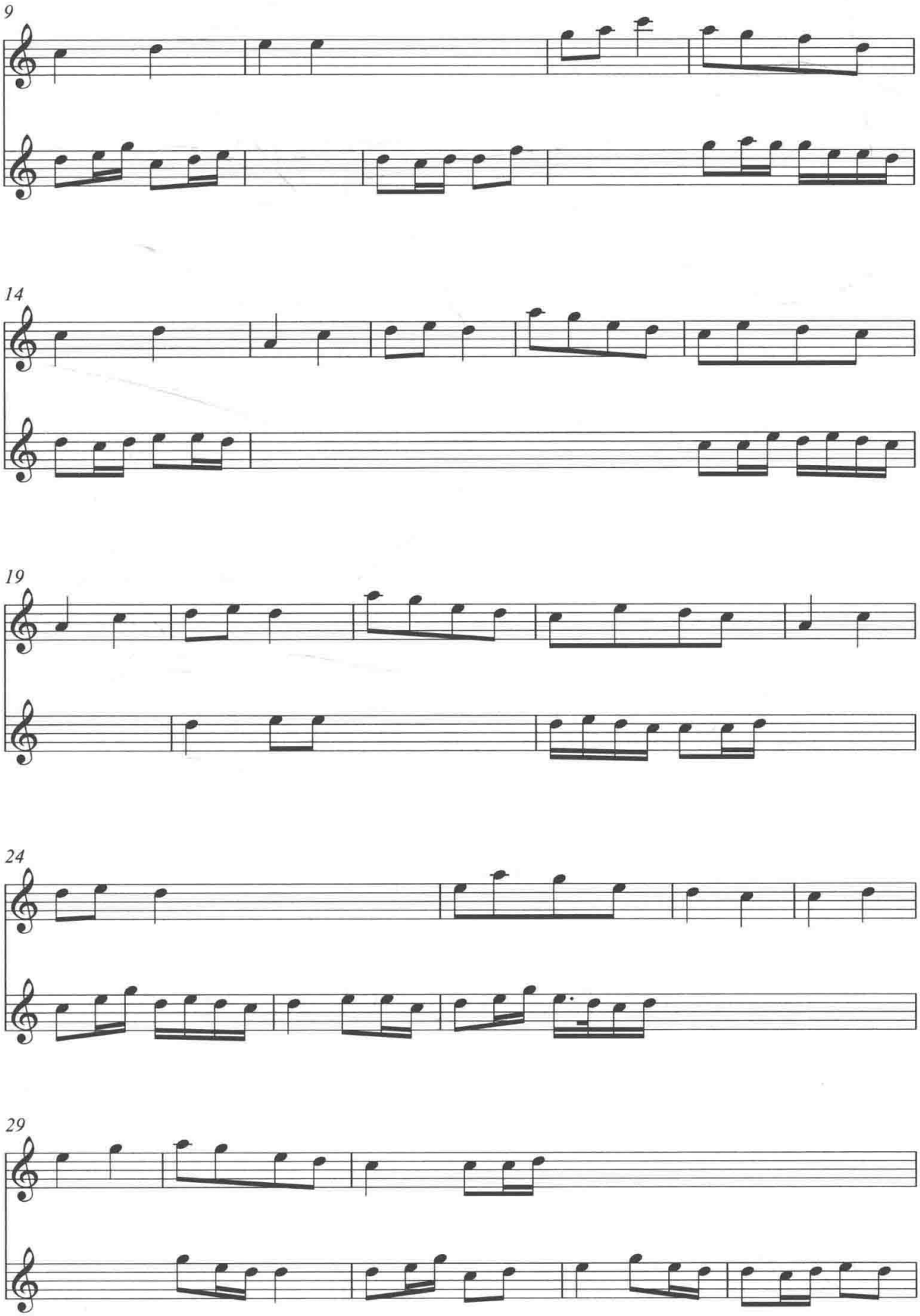
图 21：清宫档案中抄本②

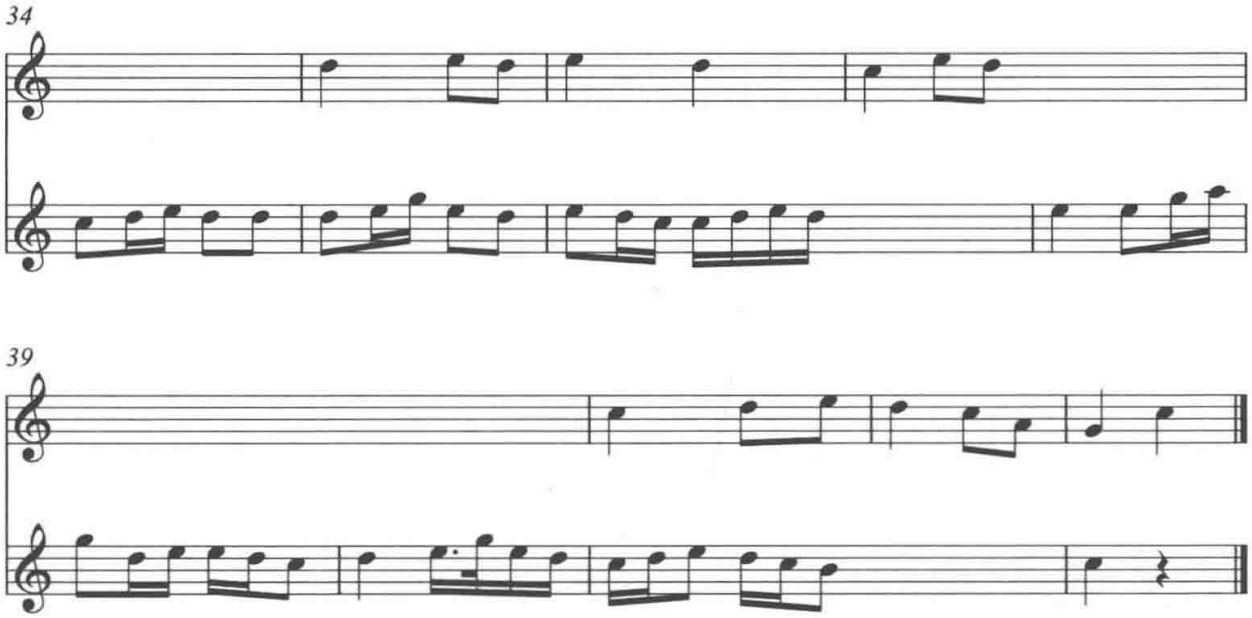
谱例 100：清宫档案中【焰口赞】与五台山佛教中【华严会】比较



① 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第 104 页。

② 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第 104 页。


9
14
19
24
29



【华严会】为佛教音声的专创曲目，在《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》中名列首位，可见其重要性。时至今日，它也是五台山汉传佛教中必唱的一首曲目，并常常作为“启经香赞”在佛教节日的早晚课中演唱，当然也会用于其他仪式比如“放焰口”中。在五台山南山寺1935年抄本《禅门五音歌曲》以及1978年佛光寺抄本《五台山庙堂音乐吹奏曲》中均有工尺谱记载。1948年亚欣等人记载的瑜伽焰口起止规范中就含有【华严会】曲调的仪式用乐，其唱词为：“吉祥会起，甘露门开，孤魂佛子降临来，闻法赴香斋。永脱轮回，幽暗一时开，南无云来集菩萨摩诃萨。”① 其中词格与清宫档案中记载完全一样，曲调也基本相似。

第四首【虹流华渚】

【虹流华渚】为清代铙歌清乐中的乐章，在《清史稿》《清朝通志》与《御制律吕正义后编》中都有记载，实为乾隆七年（1742）所定“铙歌清乐二十七章”中的一章。经过比对发现，这首专门用于清代仪仗中的【虹流华渚】乐章所用曲牌实为【四朝元】，在清宫档案中以铙歌清乐【虹流华渚】命名。② 如下图：

① 亚欣等辑录：《寺院音乐》，中国艺术研究院藏本，1955年，第299—300页。
② 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第95页。

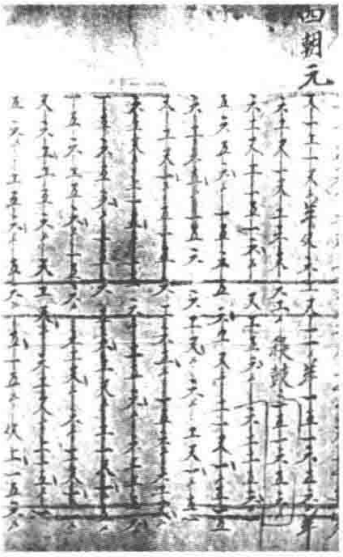


图 22：罗睺寺 1910 年抄本①

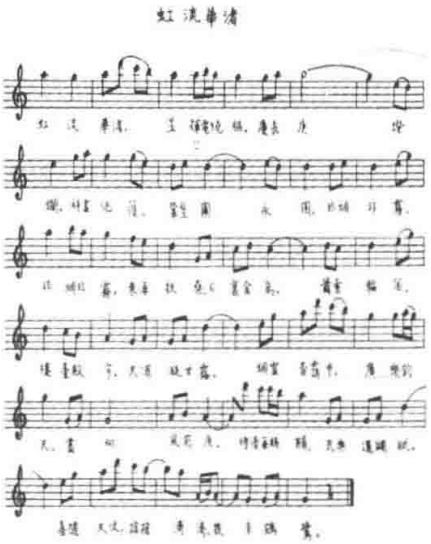
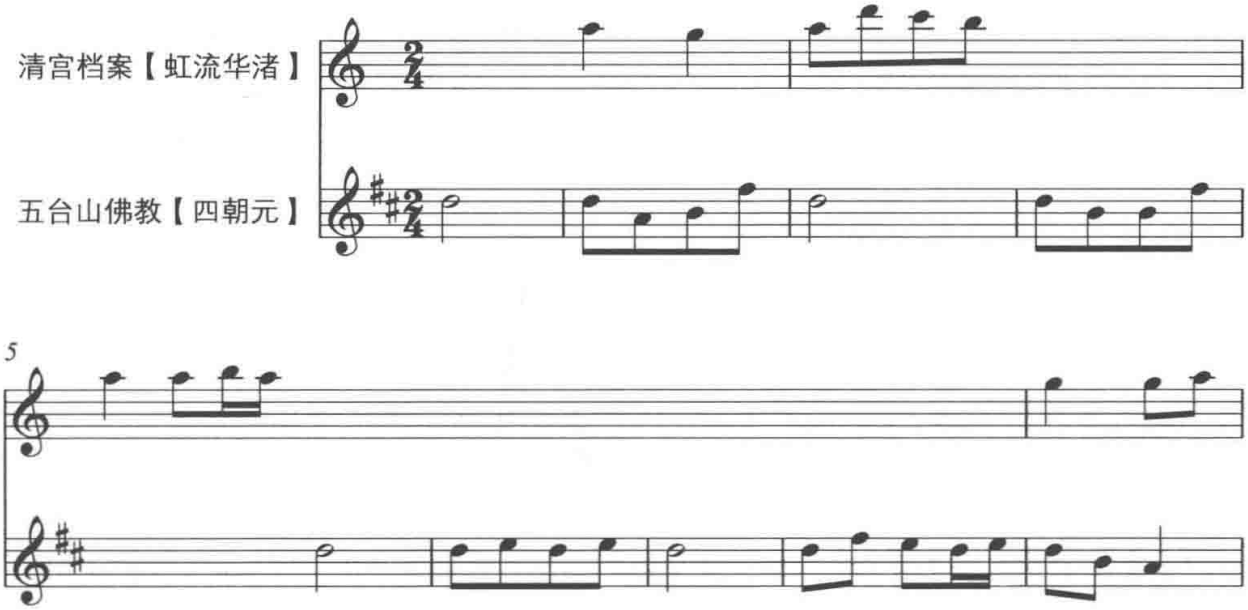


图 23：清宫档案抄本②

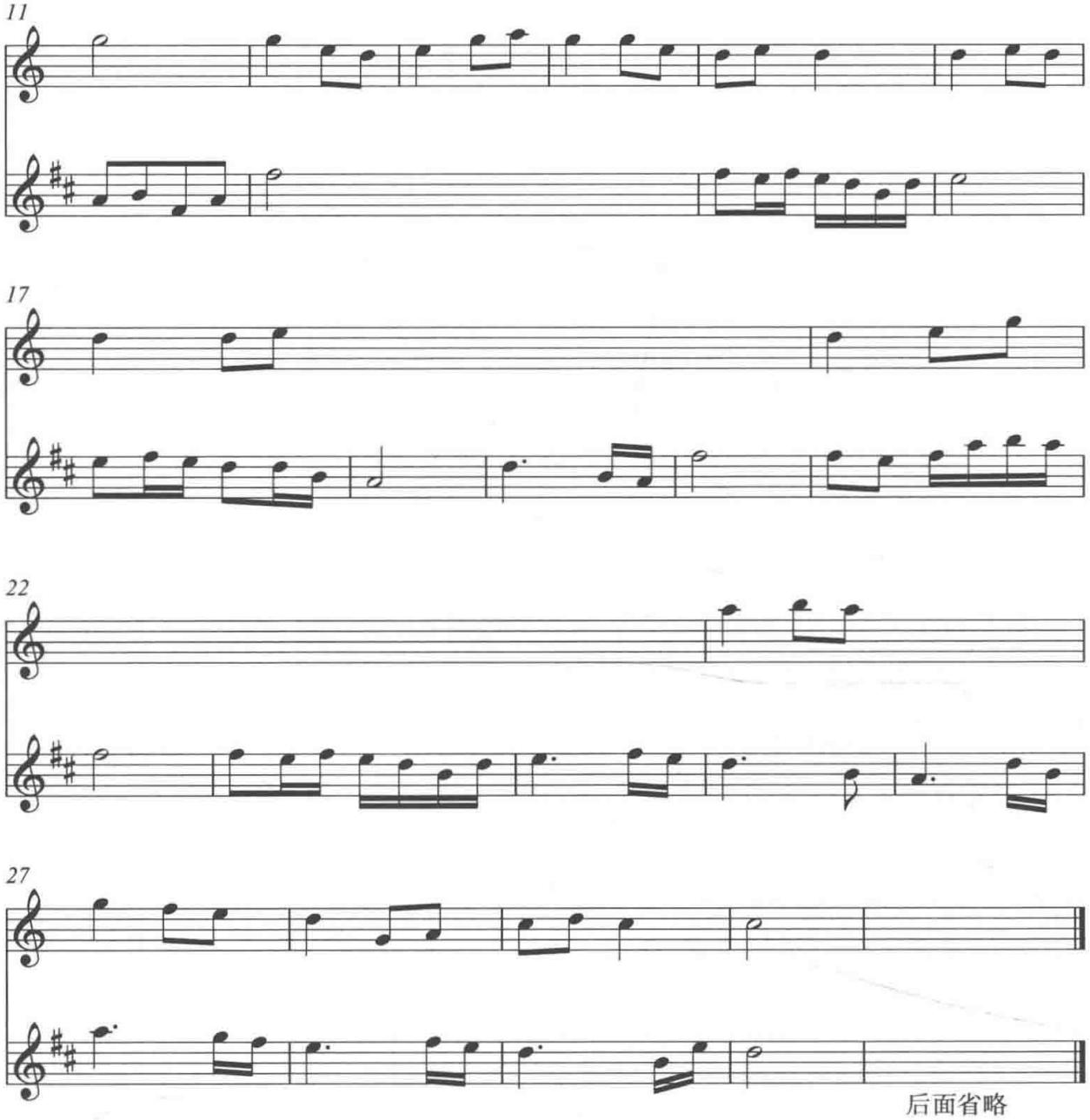
罗睺寺抄本【四朝元】较长，实为同一曲调的三次变奏；清宫档案中的则较为简短。笔者将其中的主要曲调进行比对后发现二者实为同曲变体。详情如下：

谱例 101：清宫档案中【虹流华渚】与五台山佛教中【四朝元】核心曲调比较



① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 235 页。

② 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第 95 页。



第五首【五声佛】

凡是在清宫档案中有记载的曲调应该不是一般的娱乐性音乐，尤其是像【焰口赞】【金字经】【五佛头】【五声佛】这种典型的佛教音声曲调，主要用于祭祀仪式中。正如前所述，【金字经】实为明代典礼用乐“灵星舞”的伴奏音乐，其在《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》也是重要曲目之一。【五声佛】也主要用于祭祀仪式中，五台山佛教藏谱中共有三种，虽调高不同，但实为同曲。下面我们以罗睺寺 1910 年抄本与清史档案进行比较。详情如下：

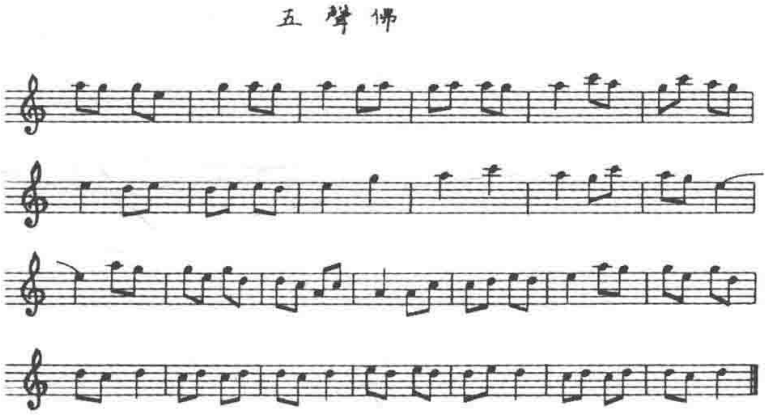


图 24：清宫档案抄本①

图 25：罗睺寺 1910 年抄本②

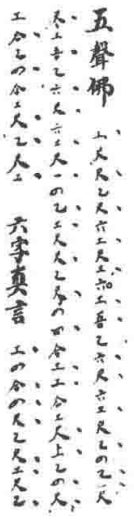
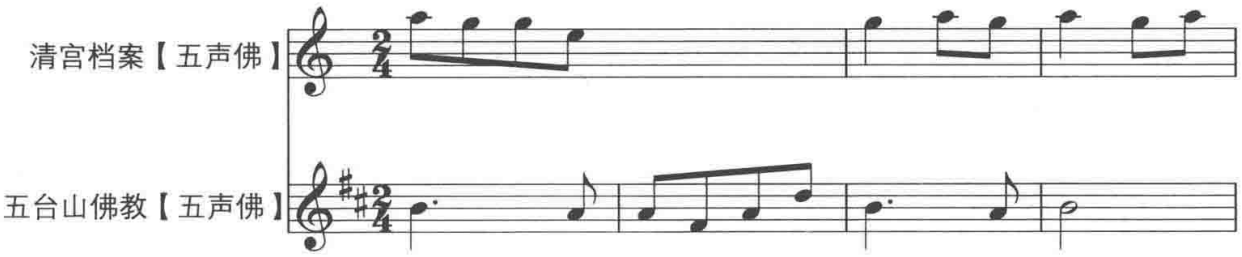
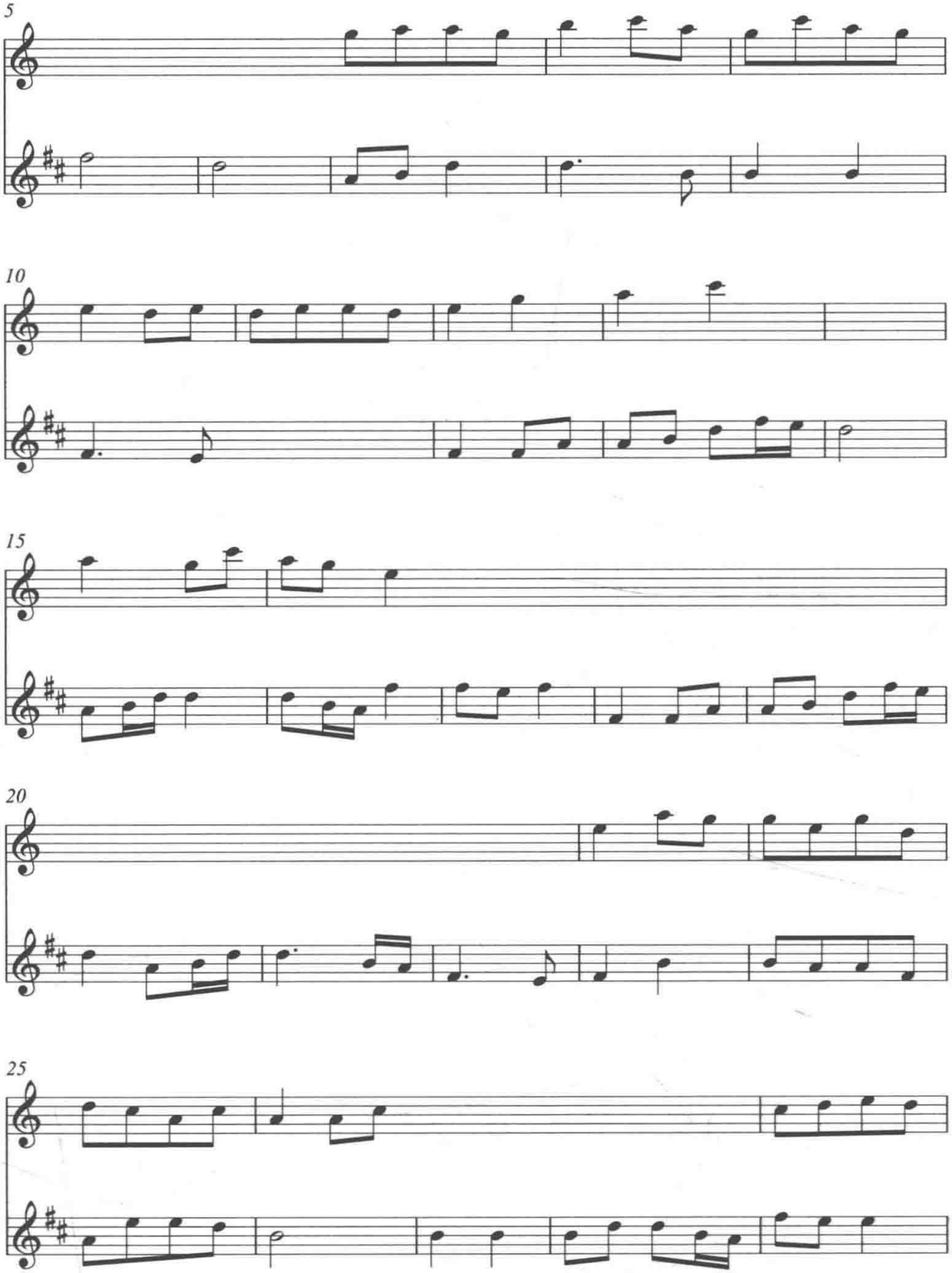


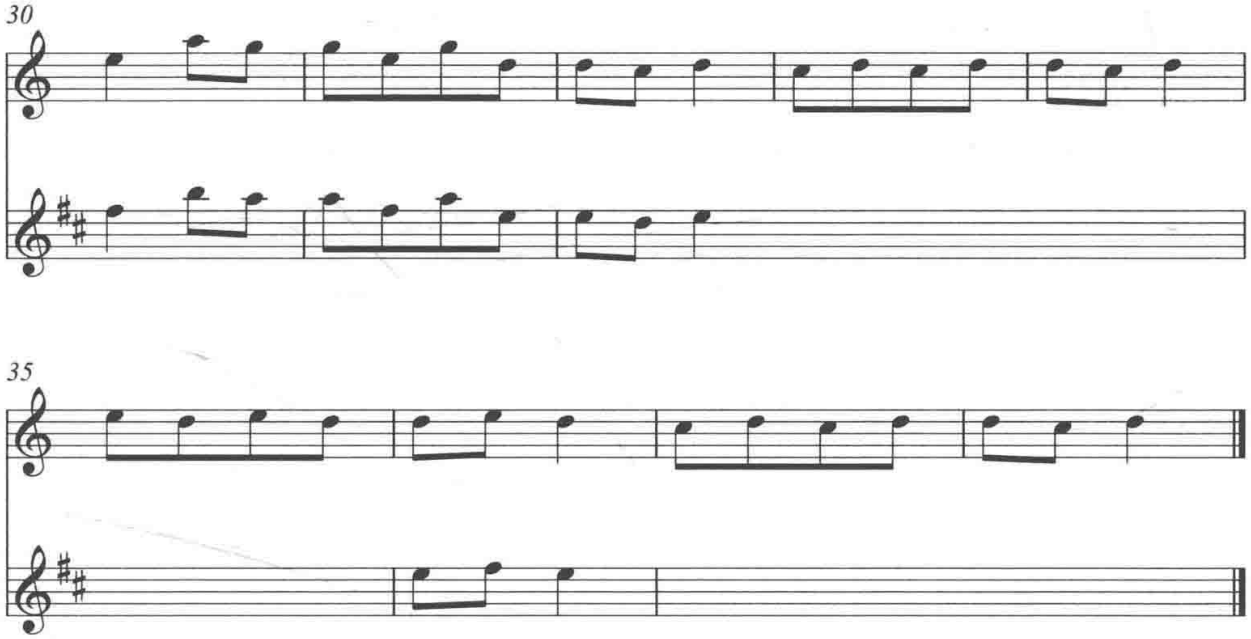
图 26：南山寺 1935 年抄本③

谱例 102：清宫档案中【五声佛】与五台山佛教中【五声佛】比较



① 万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，第 118 页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 206—207 页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第 255—256 页。


5
10
15
20
25



通过以上比较，我们发现清宫档案中【五声佛】与五台山存谱基本一致，实为同名同曲。时至今日，【五声佛】已经成为僧俗皆能为之的曲调，从部分省卷《民族民间器乐曲集成》志书中可以看到，不论是在佛教寺院还是民间乐班中，【五声佛】流布甚广。在后面的章节中我们会详细地对佛教中【五声佛】与集成志书中的【五声佛】进行比较。

以上仅仅选取几例以作说明。除此之外，在清宫档案中所记载的众多曲目，比如【粉红莲】【银纽丝】【川拨棹】【醉太平】【感皇恩】【采茶歌】【骂玉郎】【万年欢】等，经过比对，在佛教音声中也有同名同曲，在此不再详细展开论述。

通过前面比较分析后我们发现，佛教音声与国家典礼用乐的相通之处应该更多体现在拿来为用方面，不论是佛教还是国家礼制，如果都从社会“主流音乐”拿来为用，岂有不同之理？而明成祖朱棣将南北曲改编而成《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》恰恰是彰显了这种极大的相通性与一致性，明朝国家礼制用乐与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》同名同曲者达到 36 首，清朝则达到 41 首，如今在五台山依然遗存的还有 21 首。

二、五台山佛教音声与明清国家典礼用乐之不同

作为两种不同性质、不同场域、不同功能、不同风格的音声体系，五台山佛教

音声与明清国家典礼用乐之间必然存在着许多不同。而这些不同既可以体现在不同曲调的相同为用中，也可以体现在相同曲调的不同为用中。

（一）乐曲为用之差异性

在明清国家典礼仪式中，以祭祀、朝贺、宴飨用乐为例，与五台山佛教用乐最具有区分度的当属那些专门创作的典礼用乐，尤其是大祀、中祀用乐，[①] 比如明朝祭祀圜丘、方丘与太社、太稷的大祀乐章《中和之曲》《肃和之曲》《寿和之曲》《豫和之曲》《雍和之曲》；祭祀先农的“中祀”乐章《永和之曲》《太和之曲》；祭祀孔子的“中祀”乐舞《咸和》《宣和》《安和》《文德之舞》《景和》；“大祀”庆成乐章《仰天恩之曲》《庆丰年之曲》《集祯应之曲》《永皇图之曲》以及清朝用于祭祀的《始平之章》《永丰之章》等，它们更多属于专门创作，不可能与佛教所用韵调有太多的“纠结”，这是国家典礼用乐与佛教音声甚至其他用乐之间差异性的重要所在。

佛教音声也有很多专创，比如《西方赞》《五佛头》《普庵咒》等，当然还包括随“方言”而生成的大量诵经音调，比如青庙（汉传佛教寺院）的《佛说弥陀经》《心经》《楞严咒》《大悲咒》《往生咒》《变食真言》《甘露水真言》《八十八佛》《普供养真言》；黄庙的《释迦牟尼赞》《文殊赞》以及其他所有的经文、咒语、真言等。不论是专门创作，还是随“方言”生成的诵经韵调，都形成了佛教的特殊创造。恰是两者各有专创，自然也就形成了大量的不同曲调。这是一种显性的差异，一目了然。

就其具体为用层面而言，国家礼制用乐最显著特征就是体现出“礼与乐”的逐一配对，什么样的典礼采用什么样的乐章、编配什么样的乐舞都写进典章规制之中，形成程式化的礼乐制度，相沿为用。透过《大明会典》《大明集礼》《明史》《续文献通考》《皇朝通典》《皇朝文献通考》《御制律吕正义后编》等文献，我们可以看到这些乐章、乐舞、乐谱、仪式为用的详细过程。以“和”或者“平”等作为乐章专有名称，以迎神、奠玉帛，进俎、初献、亚献、终献，彻豆、送神、望瘞为基本程式，以歌功颂德、弘扬国威、护国安民为第一要务，

① 这里不涵盖僧人参与的佛事活动音声。

以中正平和为主要风格，都彰显出国家礼仪的威严肃穆。换言之，国家礼制仪式是国家典礼用乐的本质精神，离开了这种特殊的文化生态环境，必然异化。

就佛教音声的为用来分析，亦能体现出程式化的为用过程，但这种为用与国家礼制用乐相比，实属两种截然不同的性质。国家典礼用乐彰显的是国家主导下的礼乐行为，国家礼制仪式是其核心精神；佛教彰显的是佛教所特有的仪式仪轨。佛教的仪式仪轨是佛教音声的本质依托：朝暮课诵、普佛（吉祥普佛、往生普佛）、放焰口、放蒙山、盂兰盆会、水路法会等仪式化、规范化的佛事过程，所体现的是清净优雅的风格，是以解脱、救赎为主来解决人佛关系以及六道轮回之关系的重要“利器”。不论是黄庙还是青庙，佛教音声的转读、呗赞都具有高度的个性特征，也是最富有佛教韵味的音声样态。当人们走进寺院，首先感到与世俗音乐不同的恰是这个层面，不论是风格还是曲调，都与世俗不同。这是具有强烈反差的层面，也是最具个性的展示，恰恰也彰显出佛教音声与国家典礼用乐最主要的区别与差异。

当然，即使是同一首乐曲，也会因使用场域、为用功能、乐队组合、编曲等不同彰显出不同风格。比如同为【朝天子】，在传承过程中亦会产生不同程度的演变，明朝宫廷用【朝天子】与地方官府用【朝天子】虽一脉相承，却也生发出些许不同，为此，项阳与张咏春做过深入的比较研究。[①] 虽为同曲，也可以看出千变万化的转型发展，那么翻越世俗藩篱进入佛教寺院中的【朝天子】又会如何？可想而知，五台山遗存的【正天子】连曲名都发生了更改，正如前面章节所作出的分析一样，曲调虽基本一致，但可以看到其中的编曲、节奏都有着各自的特征，这是我们必须明晰的一点。

（二）差异性成因解析

不同的生态环境及其所要表征的功能不同，必然导致诸多不同，不论是曲调选择还是应用都是如此。

佛教音声作为一种宗教形式，自印度就形成了区别于世俗与外道的仪式仪轨及其音声，并固化成一种独特的风格体系。传至中土，囿于梵汉之隔，为广泛传播，

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第33—42页。

不得不运用“此土宫商，改梵为秦”。如是，不论是诵经、说法还是伎乐供养都形成了中土特色。诵经伴随着流入区域的方言音调，逐渐形成了南腔北调，其中的歌赞不论是专门创作的还是拿来为用者，只要进入佛门，进入仪式仪轨，那么必然被“打磨抛光”，最终“佛化”，从而形成了特有的佛教风格，长此以往，代为传袭，是为中土佛教音声。而伎乐供养既有专门创制的专曲专用，也有拿来为用者，凡是被赐予寺院获得经久供养的曲目必然被佛化。一些专门创作的由乐工表演的礼佛乐舞在特定的佛教节日、法会仪式中演奏，留存于太常寺等机构，其本质上还属于国家礼乐的范畴，与僧尼无关，而那些偶然拿来为用的世俗曲牌佛化概率几乎没有。换言之，凡是进入寺院的音乐与佛教经文教义、仪式仪轨的相缔结必然发生“佛教化”，形成特有的佛教风格，这是为用制度使然，也是由世代承继的惯习力量规范约束所形成。

国家典礼用乐亦是如此，它不仅受制于国家政治制度、礼乐制度的影响，而且还会受到佛教、道教以及其他意识形态的影响，既承袭前代，也会有新的发展。其宗旨既表现对天地神鬼、日月星辰、河流山川的吉礼用乐，也有和睦人际关系的嘉礼、宾礼用乐，还有保家卫国的军礼用乐，当然还涵盖那些突发事件、灾异、丧葬等凶礼用乐。可谓是解决天地、神鬼、人类社会等多重关系的用乐，这种特定礼仪的用乐必然会产生特定的乐章、乐舞，并由不同的音乐机构来承应，表现出中正平和之仪态。当然，“五礼”之间的用乐也会存在差异，祭祀天地神鬼与和睦人际关系的用乐必然存在着些许不同，除了特定的乐章乐舞的分别之外，风格也会体现出庄严与活泼之别，后者还会因时制宜地融入社会上的“流行音乐”，正所谓雅、俗相对而称的意义所在。长此以往，形成固定范式，不论是乐队编制、乐章、乐舞还是具体的仪式仪轨都写进国家典章规制中，是为礼乐制度。

从另一个层面上分析，国家礼制用乐必然会受到佛教、道教等文化思潮的影响，梁武帝“正乐皆述佛法”，唐朝中太常寺中所存诸多的“佛曲”，宋朝开始利用道士参加国家祭祀，明朝形成专门的神乐观、道士乐舞生等，都说明国家典礼用乐不仅会受到儒家礼制的影响，亦会受到佛教、道教文化思想的影响，然后综合发展形成独特的国家礼制用乐，代为传习，形成不同于他种音乐的独特风格。

正所谓“为用而生，为用而变”，为用于不同的场域、表现不同的功能，必然创造不同的音乐，即使同一首音乐进入不同的场域之内，也必然随着“惯习约束”力量而发生更改。为用与其为用制度之间的博弈导致佛教音声与国家典礼用乐之间的区别与差异，不论是异曲之不同，还是同曲之差异，都是如此。但是在其差异的背后，还必然存在着一定的相通性，甚至是一致性。这是佛教音声与国家典礼用乐亲缘关系深究的重要意义之所在。

第四节　佛教音声与国家典礼用乐的亲缘关系

作为两种不同的仪式用乐，相异必然存在。如果只看到相异而忽略了它们之间的相通性，那么必然也就看不到它们之间千丝万缕的关联，而这种关联实为佛教音声与社会主流音乐创承体系亲缘缔结的根本。

一、从鼓吹、大乐到笙、管、笛、唢呐供养

鼓吹、大乐实为国家典礼仪式用乐的重要组成部分，笙、管、笛、唢呐是当下佛教寺院供养的主要乐队编制。鼓吹、大乐如何被佛教寺院接衍，又如何整合简化成以笙、管、笛、云锣、唢呐为主的供养形式？从国家礼制用乐层面分析，既有宫悬为主的雅乐、中和韶乐，也有笙、管、笛、箫、琵琶等为主的丹陛大乐、女乐、朔望朝参组合，当然还有鼓、角、唢呐、筚篥等为主的卤簿鼓吹之乐。那么佛教为什么恰恰选择了笙、管、笛、云锣、唢呐这样一种乐队编制？如果按照伎乐供养的传统分析，不管是笙、管、笛也好还是丝弦、琵琶等其他乐器也好，都可以用来礼佛，应该不存在“偏其所好”的问题。但是，历史给予我们的回答却恰恰相反。简言之，北方佛教音声之所以会选择笙、管、笛、云锣、唢呐这样一种乐队编制，实为对官方用乐的一种效法与接衍。

以金石乐悬之架构的雅乐、中和韶乐编制主要用于大祀、部分中祀（包括祭孔乐舞）、朝贺之中，尊贵无比。很显然，这种奢华隆重的金石之乐更多与帝王相配，根本不可能也不能被寺院接衍，这是制度使然。所以宫廷、王府与地方官府能够上下相通的乐队编制应该是教坊司中大乐或者鼓吹的编制组合，这种编制应该是

当时最为普遍、覆盖面最为广泛的为用组合，亦是普通民间艺人及寺院、道观能够常见者以及有可能效法者。

关于大乐，《明会典》“大乐制度”条之乐队编制包含麾（1）、戏竹（1）、笙（12）、头管（12）、龙笛（12）、方响（4）、篆（8）、琵琶（8）、箜篌（8）、杖鼓（36）、板（4），大鼓（2），[①] 其旋律乐器为笙、头管、龙笛、琵琶等。根据不同的级别，数量会有相应的增加，但基本架构实为一致，与宋朝之教坊大乐几近相同，其功能可以用在吉礼（部分中祀、小祀等）、嘉礼（朝会、宴飨）、宾礼（外使朝贡）、军礼（旗纛）等仪式中。《明集礼》载：

> 开国之初，制定雅乐，爰命儒臣撰制乐章，以祀天地，以祭社稷，以礼先农，以享宗庙，至于朝会、燕飨、群祀则皆用大乐，所以酌古今之宜而成一代制作也。[②]

> 宋契丹、女真等使来聘，其朝见皆设乐悬；西夏、高丽、交州、宜州及海外蕃客等使朝见，皆不设乐悬。国朝，高丽、安南、占城等使朝贡，皆于奉天殿设大乐以见之，其锡宴则间用大乐、细乐及舞队。[③]

鼓吹渊源甚早，其名始见于汉代，乐队编制主要由打击乐器与吹奏乐器组成，组合随时代变化有所不同，隋朝之前主要是以各种鼓、金钲、角、箫、笳、笛、长鸣、中鸣、横吹等为主。唐、宋在原来的基础上增加了筚篥、拱宸管等。明朝常与大乐共同组合形成卤簿，[④] 且“成对”现诸文献，笙、头管、笛、琵琶、箜篌、唢呐融进卤簿队伍之中。清朝亦是如此，形成了鼓吹大乐的重要编制，《钦定大清通礼》《皇朝文献》等史籍中都有相关记载。《清朝通典》载：“皇帝躬祀南郊，卤簿鼓吹导迎。乐器前部大乐：大号四、小号四、金口角四，和声署史十有二人，鼓吹

---

① ［明］李东阳等撰，申时行重修：《明会典》卷一八三，《续修四库全书》，第 223 页。

② ［明］徐一夔等：《大明集礼》卷四九，第 8 页。

③ ［明］徐一夔等：《大明集礼》卷三一，第 9 页。

④ 永乐三年订“卤簿鼓吹”：金龙画角（24）、鼓（48）、金（4）、金钲（4）、杖鼓（4）、笛（4）、板（4）、大铜角（2）、小铜角（2）；麾（1）、戏竹（1）、笙（12）、头管（12）、龙笛（12）、方响（4）、篆（8）、琵琶（8）、箜篌（8）、杖鼓（36）、板（4）、大鼓（2）。

大乐：金二、金钲四、钹二、鼓二、点二、笛四、云锣二、管二、笙二、金口角八、大号十有六、小号十有六、金钲四、画角二十有四。”①

这里的笙、管、笛、云锣成为鼓吹、大乐的主奏乐器。究其主要功能，鼓吹最初主要用于军中，后逐渐拓展，用于祭祀、宴饮、卤簿、给赐、接见外宾等，亦是“五礼”用乐中非常广泛的一种形式，当然也用在吉礼之中。鼓吹与“五礼”的关系，学界已有相关论述，② 史籍中亦有记载。

> 朝廷闻坚入寇，会稽王道子以威仪鼓吹求助于钟山之神，奉以相国之号。③

> 景又矫萧栋诏，禅位于己。于是南郊，柴燎于天，升坛受禅文物，并依旧仪，以辆车床载鼓吹，橐驼负牺牲。④

> 自天圣已来，帝郊祀、躬耕籍田，皇太后恭谢宗庙，悉用正宫《降仙台》《导引》《六州》《十二时》，凡四曲。景祐二年，郊祀减《导引》第二曲，增《奉禋歌》。初，李照等撰警严曲，请以“振容”为名，帝以其义无取，故更曰《奉禋》。其后祫享太庙亦用之。⑤

从整个的历史发展脉络分析，鼓吹之卤簿警严、威仪之功能最为明显，它在吉礼仪式中的为用更多地参与到祭祀前后的导引之中。

> 亲郊始于乾德，而乐章制自建隆，故史仍其旧。且三年之中或自有遣官之祭，亦须奏乐也。又案《宋志·鼓吹乐》中别有南郊导引《十二时》《奉禋歌》诸乐，皆祭事前后所奏。⑥

---

① ［清］高宗敕撰：《清朝通典》，北京：商务印书馆，1935 年，第 2508 页。
② 刘斌：《六朝鼓吹乐及其与五礼制度的关系研究》，河南大学 2003 届硕士学位论文。
③ ［唐］房玄龄等：《晋书》，北京：中华书局，1999 年，第 1955 页。
④ ［唐］姚思廉：《梁书》，北京：中华书局，1973 年，第 592 页。
⑤ ［元］脱脱等：《宋史》，北京：中华书局，2000 年，第 2206 页。
⑥ ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷一二，光绪六年刻本，第 5 页。

旗纛庙，洪武三年建于都督府后，以祀军牙六纛之神。每岁惊蛰、霜降祭之。八年，都指挥使徐司马改建于普济桥东。诏停春祭。岁霜降先一日，本司以所制军器绕城迎之，鼓吹殷作，谓之扬兵，至日乃祭。①

祭旗纛实为军礼的重要仪式，鼓吹不仅在军礼仪式中发挥着重要的作用，而且也是战争中的信号，有着鼓舞斗志的巨大力量，其后用于道路、警严等卤簿仪仗中甚至赏赐有功之臣的场合，都应该是此功能的重要拓展。

汉鼓吹以赐有功，魏晋之代给用鼓吹甚轻，晋牙门督将五校，悉有鼓吹。②

又皇太子及一品至三品皆有本品鼓吹。③

卤簿鼓吹：唐制，一品、二品丧备本品卤簿，五品以上灵车动，鼓吹振作而行，六品以下无鼓吹；宋制，二品以上设卤簿鼓吹仪，三品止陈卤簿，无鼓吹。④

从给赐奖赏到拥有本品鼓吹，鼓吹成为品官级别尊贵的象征，凡是重大的礼仪场合都会出现。因此，可以说鼓吹的为用极为普遍且上下相通，这一点是寺院效法接衍的重要原因。明清时期，鼓吹在僧、道、俗中的为用已为常态，明末清初著名的思想家顾炎武看得比较清楚："鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用，今则文官用之，士庶用之，僧道用之，金革之气，遍于国中。"⑤

不仅鼓吹，教坊大乐亦是如此，明代顾起元《客座赘语》载："军中鼓吹在隋唐以前，即大臣非恩赐不敢用。旧时吾乡凡有婚丧，自宗勋、缙绅外，人家虽富贵

① ［明］田汝成：《西湖游览志》，上海：上海古籍出版社，1980年，第194页。
② ［梁］沈约：《宋书》，北京：中华书局，2000年，第359—379页。
③ ［元］脱脱等：《宋史》，第2545页。
④ ［明］徐一夔等：《大明集礼》，卷三七（上），第9页。
⑤ ［清］顾炎武著，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点：《日知录集释》，第276页。

无有用鼓吹与教坊大乐者，所用惟市间鼓手与教坊之细乐而已，近日则不论贵贱，一概混用。”①

顾炎武与顾起元以时人亲眼目睹当时鼓吹及大乐在僧、道、俗中的普遍存在。仅就佛教寺院的接衍而言，目前可以追溯到宋朝：河南开封繁塔北宋开宝七年（974）散乐雕砖中即已经有了僧人演奏笙、排箫、铙钹、法螺、鸡娄鼓、羯鼓、杖鼓、琵琶、筚篥、龙首笛、都昙鼓、拍板的形象；② 山东济南的宋代舍利石棺外壁有4个僧人演奏唢呐、鼓、笙、云锣送葬的情形。③ 明代则更为普遍。山西五台山佛光寺文殊殿中演奏笙笛等乐器的僧人壁画，繁峙宝藏寺僧人演奏笙管笛放焰口的情状，隰县小西天的和尚奏乐悬塑，金碧峰禅师的“华严四十二奏”等足以说明，寺院内笙管笛的编制组合在明代已为常态。殊不知，它们曾一度是被作为国家祭祀、朝贺、宴饮、军乐、卤簿的重要组成而存在，是一种地道的国家典礼用乐，如今却经过时代的变迁在寺院、道观、民间被积淀传承。

图27：菩萨顶晚课结束后恭送大喇嘛回府

时至今日，笙、管、笛、云锣、唢呐为主的组合已经成为五台山青、黄庙音声系统中的重要组成部分，且只有在节日、大法会、重大佛事中方才为用，日常活动中一般不会轻易演奏，彰显出礼、乐相须为用的重要特质。而更为引人关注的是黄

① ［明］顾起元著，谭棣华、陈稼禾点校：《客座赘语》，北京：中华书局，1987年，第290页。
② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，第276—279页。
③ 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第259页。

庙中迎送大喇嘛的典礼仪式，其主要运用法螺、加林（唢呐）演奏，鸣锣开道，香炉前引、旌幢伞盖，甚为隆重。唢呐不吹奏真正的旋律，是为“响器”，实有警严之意，与历史上“卤薄”之功能相通。

因此可以看出，笙管笛进入佛教音声系统不是“漫无章法”，而是对国家典礼用乐的接衍与效法。在无缘至高无上的金石乐悬的境况下，大乐和鼓吹成为了僧道、民间效法的重要对象，然后经过整合、简化，成为了今天我们所看到的笙、管、笛、云锣、唢呐的编配组合。

至于南方佛教音声为什么缺乏这种样态，其中的因缘应该有很多种，是否为皇家道场、是否远离京师都是应当考虑的重要因素。从当下的境况分析，像智化寺、五台山、大相国寺、雍和宫甚至是拉卜楞寺都与皇家有关联，这为其更好地吸纳国家典礼音乐样态提供了平台。正如杨民康老师所言：“这些北方寺庙早期历史上具有的皇家寺庙或宦官家庙性质，或许能够为此……提供注脚。”①

作为皇家道场的五台山，从北魏时期就已经出现了帝王专敕乐工进行常年供养的例证，唐朝有音声人供养道场的佛事记载，尤其是从乐工转化为寺院的供养群体本身就是对国家典礼用乐样态的另外一种表征。这无疑都为五台山佛教音声吸纳主流音乐样态起到了引领作用，尤其是元、明、清三代，可以说是五台山历代帝王朝拜次数最多的时期。从魏孝文帝开始算起到清嘉庆皇帝止，共有帝王 16 位次前往五台山建寺、度僧、大做佛事及水陆法会的记载，帝王光临大做佛事，很有可能存在专门乐工供养，这也为五台山寺院吸收其典礼用乐提供了可能。

二、从拿来为用到与社会主流音乐创承体系的关联

如前所述，佛教并没有自己独立的创作体系，不论是专门创作还是从社会上拿来为用，都与社会主流音乐的创承体系紧密相关。而社会主流音乐的创承体系自北魏到清朝雍正元年（1723）之间实为乐籍制度的产物。乐籍制度既是一种国家的政治制度，也是国家培养音乐人才的专业音乐制度，在这种特殊的专业音乐制度体

① 杨民康：《论佛教丛林制度与佛教音乐风格区的相互关系》，《艺术百家》2011 年第 4 期，第 124 页。

系下所形成的中国传统音乐具有一致性传承的特征，为此学界已经进行了深入研究。[1]

凡是国家主导下的专业音乐培养制度都应该具有全国之内的普适性与统一范本，现代如此，古代应该亦是如此。只不过乐籍制度下的人员最初一律为贱民群体，金元之后出现了良民，但不论是贱民，还是良民，都是国家统一制度下的专业乐人。专业音乐制度培养下的专业乐人所创造的音乐推行到全国必然带来音乐文化的统一性与一致性。

毋庸置疑，目前乐籍制度的系列研究让我们了解了古代社会的专业音乐培养制度，也厘清了佛教音声对世俗主流音乐创承体系的接衍。如第二章所析，除了大多数的诵经音调是伴随着“方音”而形成固定的韵腔之外，佛教音声的专门创作与拿来为用都离不开社会的专业音乐体系，而国家典礼用乐当然更是社会专业音乐制度的产物。如是，同一制度下的产物发生相通性实为必然。而与此同时，国家制度培养下的专业乐工有些会被赐予寺院进行经久供养，这些进入寺院的专职乐工既是将专业音乐带到寺院的载体，同时也为寺院培养自己的音声人提供了重要师资。史籍中这样的记载较为多见，历代皇家寺院、官寺等都有这样的伎乐供养群体，而敦煌文献中所记录的寺院音声人、检习博士香香、奉仙、君君、荣荣[2]等亦应是这种专业制度下的产物，只不过有些是直接师承而有些实为间接师承而已，这在前面的章节中已经进行过详细分析。

由是，统一制度下专业乐人的流布，以及其创作的音乐分别被佛教与礼制仪式拿来为用，其相通性与一致性实为必然。当然，导致佛教音声与国家典礼用乐的相通性与一致性的直接动因应该还是来自官方敕赐寺院礼佛乐曲的行为，史籍皆有记载，前面也有分析，其最为典型的代表就是明朝永乐皇帝《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施。

永乐皇帝一次性大批量地将世俗音乐改编成佛教音声颁布寺院的历史事件，不

---

① 项阳：《从官养到民养：腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《艺术百家》2012 年第 1 期，第 140—148 页；项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011 年第 1 期，第 6—14 页；项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第 33—42 页。项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001 年第 2 期，第 11—20 页。

② 参见姜伯勤：《敦煌音声略论》，第 1—9 页；汤君：《敦煌燕乐歌舞考略》，第 94—100 页。

仅使“俗曲佛用”合法化、普及化，而且导致了一个非常巨大的深远的影响，那就是佛教音声与国家典礼用乐之间产生了更多的“交集”，同名同曲者甚多，如前文所统计明朝有36首，清朝则达到41首，如今依然能够在五台山遗存的还有21首。项阳指出：“这些作品在被皇帝赐予寺庙使用的同时……在世俗社会中依然在继续使用……宫廷音乐机构将这些作品的一部分继续引入到礼乐的范畴，用于嘉礼和宾礼之中，以器乐化的方式引入礼乐颁行全国，成为各地官府乐队在多种礼仪中规定性地必须使用者。清代诸多文献中所见新增礼仪用乐曲目可以确认，我们参照各省市‘器乐曲集成’也会加深这种感受。”①

《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》实为有辞无谱的“经文”集锦，并无具体的曲谱对应，那么这些《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的教习是怎么完成的？项阳在其《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》一文中详细分析了几种重要渠道，发现地方官府乐工教习的可能性最大。作为永乐皇帝所下达的一项政治任务，不管是宫廷、王府，还是地方官府，甚至是藩国，都必须竭力完成，违者必究。因此在这样的一种政治环境下，如果“颁施者”没有附带相应的乐工，那么这些“传授”的任务理应落在寺院所在地的地方官府之中，这是非常自然的，因为地方官府的乐工不仅负责部分王府、郡王府的用乐需求，甚至也提供所在地的驻军用乐，史籍中有记载，学界也有相关研究。② 如是，教习寺院们的僧众习学《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》既是分内之事，也是博得政治荣誉之事。如是，这些皇帝钦颁，地方官府乐工教习的音乐被寺院接衍传习，必然更加推动了官方用乐与佛教音声的相通。

更值得关注的是，南北曲不仅是作为佛教音声而存在，而且也是国家礼仪用乐的直接来源，由此，佛教音声与国家礼仪用乐之间产生了“交集”。《明史》《明会典》《大明集礼》《续文献通考》《清史稿》《御制律吕正义后编》《皇朝通志》等文献中所记载的国家典礼仪式用乐与佛教用音声有如此之多的相通与一致性即是如

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第16—24页。

② 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页；李正宇：《沙州归义军乐营及其职事》，载季羡林等主编《敦煌吐鲁番研究》第五卷，北京：北京大学出版社，第217页；任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2014年；欧燕：《唐宋军伶考》，河北师范大学2014届硕士论文。

此。只可惜明清之前更多的是以文献记载，很少有乐谱传承。但没有乐谱传承不代表没有关联与缔结，而是囿于曲谱缺乏，我们仅仅只能从文本的记载中去分析佐证而已。明清之后，我们看到了各种典礼仪式的用乐曲谱，通过比较我们不仅发现佛教音声与国家典礼用乐、宫廷用乐甚至是地方官府用乐之间的区别与差异，而且亦看到了它们之间所存在的隐形的相通性与一致性，“官乐佛存”“佛教音声之官方为用”不再是理论上的推理，而是一种真实的客观存在，这在后面的章节还会再进一步展开论述。

第六章　五台山佛教音声与山西民间礼俗仪式用乐

山西民间礼俗仪式用乐是指世代传承、用于各种民间礼俗仪式中的音乐，其来源甚为丰富，既有民间生成，也有官方用乐的民间积淀，还有从僧道习学接衍而来。五台山佛教音声既有专创，也有从世俗社会拿来为用者，其间必定与官方用乐与民间用乐存在着千丝万缕的关联。如是，跨越世俗与宗教的两种音声集合体，既存在着诸多不同，也存在着某些相通性甚至是一致性，究其主要原因既有自然状态下的传承传播，也有国家主导下的制度使然。“俗乐佛用”“佛教音声之民存”是架构佛教与民间礼俗的桥梁，国家行政举措下《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施是其重要动因。

第一节　关于山西民间礼俗仪式用乐

礼俗实为礼与俗的复合体。何为礼？《说文解字》解释为：“事神致福也。”[①] 郭沫若指出：“礼之起，起于祀神，其后扩展而为对人，更其后扩展而为吉、凶、军、嘉、宾等各种仪制。”[②] 概括出从原始的祀神文化到国家礼制仪式的演变过程。“俗，习也。”[③] 说明“俗”具有的自发性、区域性以及约定俗成的特性。如是，礼俗实为“礼制”与“习俗”双向交流之后胶着的产物，它既受到国家礼制的影响，也会受到民间风俗人情的影响，其实为“国家礼制被民间接衍之后的俗化显现”。[④]

---

① ［汉］许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 7 页下。

② 郭沫若：《十批判书·孔墨的批判》，《郭沫若全集·历史编》第二卷，人民出版社，1982 年，第 96 页。

③ 蒋绍愚：《古汉语词汇纲要》，北京：商务印书馆，2005 年，第 39 页。

④ 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011 年第 1 期，第 9—20 页。

从其类型上分析，主要涉及冠、昏、丧、祭、岁时节日等；[1] 从其渊源上分析，既有自生者，也有对国家礼制用乐的接衍，当然还有从佛道拿来为用者。项阳指出："当下区域社会形态中所存在的民间礼俗用乐，特别是市井吉礼中所用传统音声形态和乐曲，多为历史文化大传统的活态积淀，国家礼制大传统中的该类用乐为民间礼俗接衍，一些在当下民间所存的音声形式在历史上原本是很不民间的样态。"[2]

礼失求诸野。山西作为乐户的发源地与聚集地、作为明代王府的重要分封之地以及重要军事指挥中心"行都司"的驻地，其中所存在的大量官署乐人对山西民间礼俗仪式用乐产生了重要影响。历代皆有记载，学界亦有专门论述。项阳的《山西乐户研究》，杨孟衡的《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》[3]，乔健、刘贯文、李天生的《乐户——田野调查与历史追踪》[4] 等，都从不同的角度对其进行了分析研究。而本文更为关注的是明清以来山西王府、各级地方官府所存在的乐户群体，从时间上分析，其与当下最为接近，从空间上分析，它们近处"民间"且对民间礼俗用乐有着更为直接的重要影响。

山西为明朝王府的重要分封地，史籍中记载了 3 个重要藩王府的世代承袭以及 76 个郡王府的分封。《山西通志》载："明太祖洪武迄明末，亲王三。晋藩十传十二王；代藩十一传十三王；沈藩八传十王……成祖永乐至明末，郡王七十六，晋藩分封五世，二十五王，代藩分封六世二十五王，沈藩分封六世，二十六王……支庶受封，皆与宗同城，惟晋宗之庆成、永和别封汾州、交城、阳曲，西河别封平阳，而代宗以地隘，外徙于忻、绛、霍、蒲、泽诸州者，凡十王。"[5]

太原为晋王府，大同为代王府，潞州为沈王府，而汾州、平阳、忻州、绛州、霍州、蒲州、泽州等地也成为了郡王的重要分封地。如是，亲王府与郡王府几乎遍及山西府、州之地，这为乐户的大量存在提供了重要文化空间。

《大明会典》载："十五年定王国乐工、乐器，冠服之制凡朝贺用大乐，乐工

---

① 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：书目文献出版社，1989 年。
② 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，第 9—20 页。
③ 杨孟衡：《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》，《民俗曲艺》（台北）1997 年第 107 期，第 198—201 页。
④ 乔健、刘贯文、李天生：《乐户——田野调查与历史追踪》，南昌：江西人民出版社，2002 年，第 47—48 页。
⑤ ［清］王轩等纂修：《山西通志》，北京：中华书局，1990 年，第 1009—1014 页。

二十七人，乐器用戏竹二、头管四、笛四、杖鼓十二、大鼓一、花梨木拍板一。”①

《礼部志稿》载：“又定王府乐工：例设二十七户，于各王境内拨与供用……郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏敕等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名应用，事毕即回原州县当差。（万历七年例）”②

《明史》载：“亲王有乐户，郡王别城居者，有事假鼓吹于有司，其附亲王国者假乐户于长史司。”③

按照国家配置，每个王府敕赐专门的乐户27户及1700多本词曲作为礼制用乐，郡王府不拨但需要音乐的时候，或从地方官府借用，或者从王府借用，用完即回到原地。这一现象揭示出王府与地方官府和郡王府用乐之间的紧密关联。

《万历野获编》载：“大同代简王所封，乐户较他藩多数倍，今在花籍者尚二千人，京师城内外，不隶三院者，大抵皆大同籍中溢出流寓，古所谓‘路歧散乐’者是也。”④

大同府不仅是地方官府的所在地，也是代简王府的分封地，更是山西重要的军事指挥中心“行都司”的驻扎地。作为一个政治、军事、文化之重镇，其不仅要满足各级地方官的用乐需求，也要满足亲王府、郡王府以及军事驻地用乐的需求，故当地的乐户数量较他地更多。

《隰州志》载：“晋之乐户，不知所自始。或云：故明时承值王府，后散居各地，其业至今不改云。”⑤

《蒲州府志》载：“山西旧多角妓，诸郡有之，称为乐户。”⑥

如是观之，山西的各级地方官府尤其是重要的府、州之地应该有大量的乐户为其服务。为此，笔者查阅了山西明清两代以及1949年以前大量的地方志书，发现了这一群体的大量存在。

《文水县志》载：“天启四年，户一万三千五百有二，口十万一千二十有八。

---

① ［明］李东阳等撰，申时行重修：《大明会典》卷五六，扬州：江苏广陵古籍刻印社影印出版，1989年，第977页。

② 《古今图书集成·乐律总部·礼部志稿》，杨家骆主编：《中国音乐史料》（第5册），台北：鼎文书局，1982年，第1593页。

③ ［清］张廷玉等：《明史》，第3607页。

④ ［明］沈德符：《万历野获篇》，第612页。

⑤ 山西省隰县县志编纂委员会：《隰州志·风俗》卷一四，康熙四十八年（1709）刻本，1982年重排本，第90页。

⑥ 《中国地方志集成·蒲州府志》，南京：南京凤凰出版社，2005年，第47页。

民户七千四百；军户二千六百五十；匠四百七户；医一十六户；僧一十六户；道四户；乐九户。”①

《五台县志》云：“明洪武间，五台有乐户十五家，建文末年，又有京城官绅被贬为乐户，逐于五台。”②

《定襄县补志·艺文》载：“乐户、妓女可勒令从良，不致败坏风俗。乐户中有一种最下人，其所生之女并不出嫁，使习妓乐，以养其父母。甚至买良家子女，使为妓接客，地方官姑置勿论，谓其由来已久。”③

《翼城县志》载：“立春前期一日，令唤乐户二名，假之冠带，一曰‘春官’，一曰‘春吏’。凡官长荐绅之家，皆叩谒之以报春，民间有市货者咸避焉，不则攫以去，无给直者。至期先一日，令拘集里甲社稚，并优人小妓，谓之‘毛女’，演之署中。是日，官率僚属，盛冠带，侈仪从，迓之东郊，谓之‘迎春’。归则鼓吹导前，土牛、勾芒居后，置之公堂而宴之……国朝雍正元年，奉旨令乐户、娼妇归良，春官、春吏、毛女俱无矣。”④

《隰州志》载：“神庙中，集乐户歌舞神前，曰赛。南门东岳庙三月二十八日，西门三义庙四月初八日，北门龙王庙四月十三日皆有赛。”

《临晋县志》载：“立春，故事腊月十五以后，乐户中择黠辨者，假官束带，从以吏役，名曰‘春官’‘春吏’。遇官府豪门、铺面酒肆，辄有赞扬致语……临期先一日，县官勾集里甲社火，杂以优人小妓，名曰‘毛女’，鼓乐导前，春牛殿后，乃率僚属盛冠带、侈舆从，亲诣东郊，谓之‘迎春’。”⑤

《临汾县志》载：“立春前一日，官司具春花，杂彩张乐，率农夫执犁具，迎芒神、土牛于东郊，设坛于县治二门外……其日，设宴于公堂，邀绅士同观扮演，徘优乐籍，男女杂陈。自公费裁，而乐籍亦凋凌无人，宾遂废不举，但于次日，送春牛、芒神而已。”⑥

---

① 郑立功等：《文水县志》第三卷，台北：成文出版社有限公司，1976年，第173页。
② 中国戏曲志编辑部编：《中国戏曲志·山西卷》之《五台县志》，北京：文化艺术出版社，1990年，第140页。
③ ［清］邢澍田：《定襄县补志·艺文》，第89—90页。
④ 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第649页。
⑤ 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第714页。
⑥ 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第557页。

《赵城县志》载："清明不拜墓，俗言乐户以是日祀祖先，故避之。"①

《太平县志》载："正月'立春'前一日，迎芒神于东郊，伶人为抵角戏。"②

《沃史》载："春秋祈报，自是古雅。惟多聚倡优，扮演杂剧，连日累夜。"③

从以上文献可以看出不仅府州有大量的乐户，而且至县级的地方官府中亦设有乐户，这些乐户更多的是参与到当地官府县衙所主办的"立春"祭祀以及春祈秋报的"赛"戏之中，这实为官方主办乐户参与且民众有机会"围观习学"的重要仪式，这为其后民间礼俗仪式用乐的承袭提供了注脚。

《平陆县续志》载："迎春，知县偕僚属，陈仪仗，迎春于东郊，社民赛鼓前驱，士庶夹道而观，春婆一人以男为之，前二日入市，见物掠取少许。"④

以上所记录的地方官府中的乐户实为全国一个普遍性的存在。因衰老、战乱、朝代更替以及其他原因，有些乐户会转投民间发展。但真正使之走向民间谋生的主导力量实为雍正元年乐籍制度的解除：行政举措之下，大量乐户散落民间寻求"坡路"⑤ 以为谋生。他们在为官差的同时，也服务于乡村礼俗活动。关于这一点，项阳、⑥ 杨孟衡、⑦ 乔健⑧等学者在其文论中均有详细的论述。

作为官方用乐的重要承载者，散落在民间的乐户代为相传，必然将其中的"官方用乐"甚至是礼制仪式带回到民间，从而对民间礼俗用乐产生了重要的影响。为此，项阳指出："当这个制度在清雍正年间被禁除，乐籍中人失去了以往受到官方保证其生存状况下从事音声职业的制约，转而为民间服务，他们当然会将所承载的诸种音声形态带到民间。换言之，乐籍群体是历史上音乐传统的创造和承载者，他们所承载的音乐当然是历史上的专业音乐样态。这里有两种情况，一是这个群体转而将多种音声直接用于民间，一是民间人士通过向他们学习而传承者。应该说，这两种文化下移的样式都将历史上中国音乐文化的大传统积淀到

① 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第672页。
② 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第678页。
③ 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第661页。
④ 丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第709页。
⑤ "坡路、响道、庄裸，是由地方官吏主导，经过乐户们的首领——总科头分配给各乐户的活动区城"，参见乔健、刘贯文、李天生：《乐户——田野调查与历史追踪》，第47—48页。
⑥ 项阳：《山西乐户研究》，2001年10月。
⑦ 杨孟衡：《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》，第206页。
⑧ 乔健、刘贯文、李天生：《乐户——田野调查与历史追踪》，第47—48页。

民间，这正是我们所讲的当下的民间积淀着历史上很不民间的音乐的道理。”①

山西是中国乐户的发源地与重要聚集地，山西民间礼俗仪式用乐必然会受到官方用乐的影响。且山西多佛教圣地，民俗音乐也必然会受到五台山佛教音声的影响，一些还俗僧人乐班多加入民间礼俗用乐的行列之中，他们所承载的音声样态业已流入民间礼俗仪式用乐之中，当下山西民间礼俗仪式用乐中所积淀的【普庵咒】【千声佛】【箴言】【西方赞】【五声佛】【吾方悟】即为力证。还有一些火居道士也活跃在民间礼俗仪式之中，他们所承载的音乐也可能被民间所承继，北京、天津、陕西等地的民间乐班亦有很多这种类型。关于这一点，乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛在《冀中京、津、冀地区民间音乐会普查实录》② 中有详细的分析，项阳亦有《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》③ 的专题论述。如果对全国各省卷的《民族民间器乐曲集成》志书进行摸排比对，相信更会加深这种认知，这点笔者于之后章节还会进行详细论述。

如是，山西民间礼俗仪式音乐实为历代积淀在民间并用于各种民间礼俗仪式中音乐的集合体，其中既有自生者，也有官方用乐在民间的积淀，当然也有从寺院甚至是道观接衍而来者，这彰显出民间礼俗仪式用乐的丰富内涵和深厚渊源。而作为山西民间礼俗仪式用乐的典型代表，“山西八大套”亦是如此。

第二节　“山西八大套”之定位

“山西八大套”是指主要流行于山西省五台、繁峙、代县、原平、定襄、忻州等地的器乐套曲，由七套笙管乐和一套唢呐套曲组成，从目前留存的版本来看，其曲目大同小异，④ 学界已有相关研究。但值得关注的是“八大套”中所涉及的曲目并非其所独有，也并非山西所独有，而是一种普遍存在。不仅见于当下，史籍中也

① 项阳：《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，第 4 页。

② 乔建中、薛艺兵、〔英〕钟思第、张振涛：《冀中京、津、冀地区民间音乐会普查实录》，中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐年鉴》，北京：文化艺术出版社，1994—1996 年。

③ 项阳：《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，第 1—6 页。

④ “八大套”版本较多，曲目基本一致，稍有不同。本次统计为任贵和先生的工尺藏本，现已被王高林先生翻译成《山西晋北民间音乐》，去其重复，共计 54 首。中国艺术研究院藏本《山西民间器乐曲选》（去掉重复者）收录有 55 首。渠子明抄本《音乐谱》（去掉重复者）51 首。此外还有亚欣《寺院音乐》中的收录，亦大同小异。

有相关记载。因此，其来源甚广，实为历代积淀到民间的各种音乐的集合体，其间不乏历史上的“官乐”遗存。将散失和流行在民间的各种类型的音乐集合在一起并形成“八大套”，是赵成贵的功劳，但却不是赵成贵所创造，这一点在《五台县文化志》有记载，其“八大套”工尺谱本之前的“序言”亦能佐证。《五台县文化志·人物篇》载：

赵成贵（1848 — 1900），名尔湖，字夏宝，本县槐荫村人。从小行医为业。赵成贵一生嗜音乐成癖，民间吹拉弹击各种乐器样样皆通，凡有声响之物，如盆碗盘碟，摆设器件，略加试击，即可捕其音律，奏成乐曲。清代，鉴于民间鼓乐师承口传，保守自封，前人精粹多有失传，他对流传的民间鼓乐曲、戏曲唱腔，广事搜集，虽耗资而不惜。为召集各地乐师艺人，专设坊于槐荫村西，特购置各种乐器供学习使用，并聘请定襄县宏道北社鼓乐艺人梁福祥为师传艺。境内好乐者常聚集于此，各尽所能，各学所爱。民间艺人杜万重山、郭根富、田富奎、王斗成皆出自他的门下。

先生善乐好戏，曾在本村办一子弟班剧团，自购服装、道具，并专请北路梆子演员千二红、八百黑、烧麦旦以及琴师老尧三、鼓师马老五等临场传艺。后成才者有旦角赵计宗、花脸赵金喜、须生刘林、小生徐有元等。除本村节日庙会演出外，还经常赴外演出。每到冬天，各地戏班解散，不少穷艺人无家可归，或有家不可维持生计者，常投其门下，不但供吃供喝，还常施舍银两周济艺人家。赵成贵最大的功绩在于搜集整理民间乐曲而集其大成。

光绪初年，他将民间流传的民歌小调、民间器乐曲牌与五台山庙堂音乐熔于一炉，编成大型器乐曲《八大套》。《八大套》以节奏的渐进发展为主线，把八十多个曲子连成一体，诸小曲用相同尾声贯穿统一，优美朴实，热闹动听，深受群众喜爱。①

① 五台县志编纂办公室：《五台县文化志》，第35—36页。

《五台县文化志·人物篇》中所言赵成贵搜集整理“八大套”的文献并非孤例，按照迄今所见到的山西省五台县阳白乡田家岗村田元喜（1988年病逝）收藏的“八大套”工尺字谱抄本《音乐谱》（渠子明手抄本）以及田元喜的重孙田永杰所藏工尺谱本（孟布诏、圣武手抄）① 前面的“序言”来分析，“八大套”的确是赵成贵先生召集众民间艺人整理辑录整合而成。今录张汝琳序言如下：

《礼》曰：“兴国之音欣以乐，亡国之音哀以思。”验诸古今，若合契符。惟是而焉知，人声者，个人忧乐（强弱）之代表也；国音者，一国强弱之代表也。吾华自黄帝立国，即有钧天广乐之制。降及后世，社会日繁，人子进化，而国音复随之以转。上古人情朴质，廉□自珍，里歌巷谣，总以相效。王政修，俾见诸民风矣。春秋以还，□功相尚，兵革不息，人情日诈，于是□亡而《春秋》作矣。彼战局既成，各自为政，音随性乐，固俗变。故季子观风，闻乐即辨；伯牙弹琴，子期心领。此皆声调之作用，足以□□内情之明证也。唐宋以降，国乐几绝，谣毓□□□。欧风东渐，音乐稍振，而南蛮北狄之音响应全国，国音反而不闻。怀才爱国之士所以扼腕长叹，继以痛哭流涕也。汝琳生长右门，幼领庭训，每聆笙镛，心为爱之，年未及笄，便精歌奏，日同季弟肆力鼓吹。呜呼！吾华国乐之亡久矣。

礼失犹求诸野，乐亡须征诸民。尔湖赵氏，吾乡之音乐大家也。散家资而征词曲，走异乡而访乐工，谱未先成而竟归道山，宗子理□，□作家声，与吾为金石交，衣钵所受，倾吐为之，故余于乐，颇尚不昧。今秋寄迹太原，乐界同人要求出版，用公同好。又值旧友仲金印厂开幕，机会更佳，乘兴录成。惟吾谱之出，即国音脱胎之辰，而今而后，华邦之洋洋盈耳也。何幸如之。

民国十一年，五台张汝琳叙。②

① 任贵和先生藏本。
② 任贵和先生收藏。

从序言可以看出，赵成贵的行为类似现在非物质文化遗产的抢救传承行为。张汝琳是五台县东冶镇五级村人，由于与赵成贵的“金石之交”而受之衣钵，在赵成贵去世二十多年之后，有心将乐谱翻印成册出版，发扬“国乐”，以是为序，恰正记录了“八大套”的来龙去脉。

由是观之，“八大套”应该是光绪初年五台县槐荫村赵成贵集众艺人（民间艺人、北路梆子演员及其弟子）所共同完成，其内容既有历代传承下来的乐曲，也有当时的“流行乐曲”戏曲音乐及部分寺院音乐。也即是说，“八大套”应该是光绪年间各种音乐的集大成者。换言之，这些乐曲当时已经在梁福祥等老一代民间艺人那里传承发展着。究根追底，梁福祥是定襄宏道镇史家乐班的“门内”弟子，这史家乐班又是宏道镇北社村明代万历年间都御使李楠从宫廷带回的乐户群体，因此，梁福祥本身就是乐户群体的“嫡传”。关于这一点，项阳的《山西乐户研究》、景蔚岗的《“山西八大套”名实辨正》[①]、薛勇的《游走的乐班》[②]以及山西口头与非物质文化遗产的保护与永续利用课题组所著的《本地流传和异地振兴：山西民间音乐遗产的两种传承方式》[③] 等文论中都有提及。

明代万历年间，督察御史李楠[④]在告老还乡时带回一个乐班，其班主姓史，称李楠为“老东家”，一生为李楠家伺候吹打。该乐班世代传承，成为当地非常著名的乐班，并渐渐分化形成了史全全、史凤柱、史友友三个鼓吹世家。2010年7月26日，笔者亲自采访了史家班后人史志强以及李楠的第21代传人李晋武先生。李晋武先生是村里的文化人，北社村的村史就是定襄县史志办邀请李晋武先生所执笔完成。到了北社村，我们不仅看到了昔日李楠的都御使府第，还亲眼目睹了李楠家的圣旨台与祠堂，虽然只是残垣断壁，但历史上的辉煌可以想见。

---

① 景蔚岗：《“山西八大套”名实辨正》，第42—51页。

② 薛勇：《游走的乐班》，《山西文学》2007年第7期，第4—14页。

③ 山西口头与非物质文化遗产的保护与永续利用课题组：《本地流传和异地振兴：山西民间音乐遗产的两种传承方式》，张晓明、胡惠林、章建刚：《2007：中国文化产业发展报告》，北京：社会科学文献出版社，2007年，第410页。

④ “李楠，崞县人，进士，备兵靖边，性清介公正，视国如家，其筹边务，亲历川原……官至陕西巡抚。”参见［清］谭吉璁纂修，陕西省榆林市地方志室编：《康熙延绥镇志》，上海：上海古籍出版社，2012年，第201页。

图 28：李楠都御史府第遗迹

图 29：李楠家的祠堂

图 30：李楠接圣旨的“圣旨台”

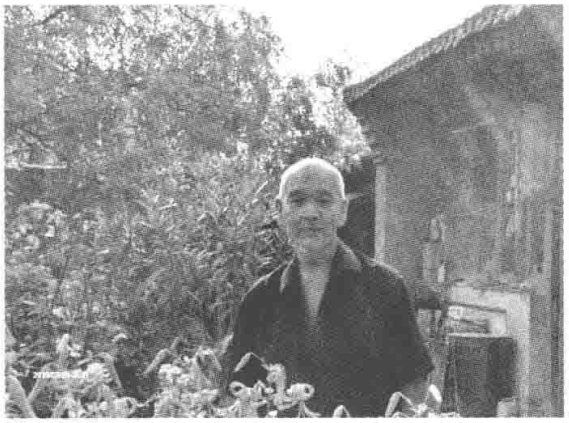


图 31：李楠第 21 代传人李晋武先生

图 32：本书作者与“八大套”工尺谱收藏者任贵和先生

赵成贵聘请梁福祥，由于梁福祥为史家传人，故史家与“八大套”也发生了紧密联系，史家传人史凤柱姑姑家的孩子任贵和先生从小就跟着史家学习，后来跟着田元喜学习，而这田元喜是史凤柱叔叔家的姑爷。[①] 所以田元喜与任贵和都是“八大套”的亲证人，现在的“八大套”工尺谱本的藏本大多数就出自田元喜与任贵和先生之手就是这个原因。但是老一辈相继谢世，当年唯一见证“八大套”演奏的人仅剩任贵和先生了。任贵和先生1953年考入中国人民解放军政治文工团，1978年调入中国京剧院工作，现已退休，年已80高龄。由于从小受益于“八大套”的熏养，他对“八大套”怀着极其深厚的感情。1990年，他在五台定襄老艺人杜三、田元喜、史永全、史凤柱、张四的演奏录音整理的基础上，重新进行演奏，形成了视听结合的谱本留存，并委托山西省歌舞剧院的王高林先生出版发行。这应该是“八大套”最为原始、最为宝贵的资料。

当然得益于“八大套”并且技艺精湛的不止任贵和先生，还有很多民间艺人比如杜万重山、郭根富、田富奎、王斗成、徐有生、杜三、郭六、郭桂林、田金旺、王大有等，各自形成“世家”乐班，将“八大套”在原有传承传播的基础上更加发扬光大，使之成为了五台、繁峙、代县、原平、定襄、忻州等地广为流行的“民间音乐”。

综上所述，“八大套”虽流布民间，但其构成却是复杂多元，它应该是积淀在民间的历代音乐的聚合体，当然其中也不乏“官乐”的存在。除了“八大套”，晋北还流行“大得胜套”与“十样锦套”，大同、阳高等地还流行“阴阳”所传承的“六大套”[②] 与鼓匠所传承的“八大套”[③]。吴凡在其博士论文《秩序空间中的仪式性乐班——阳高庙会中的阴阳与鼓匠》[④] 中分析，这所有成套的曲目有很多实为同名曲牌，比如【山坡羊】【净瓶】【醉太平】【撼动山】【爬山虎】等。这恰好说明各地、各种类型的套曲实为民间艺人对留存在民间的各种音乐的一种整合之后的固化，与戏曲之曲牌连缀体相通，并与民间各种繁缛的礼俗仪式相辅相成。值得关注的是，套曲初始是有词能歌的声乐作品，但逐渐都演化成了高度器乐化的作品。

---

① 任贵和的妈妈与田元喜的夫人是亲姐妹，任贵和实为田元喜的外甥。

② 即《普庵咒》《大走马》《驻马听》《水红花》《骂玉郎》《要账》。

③ 即《将军令》《水龙吟》《上桥楼》《百河宴》《大雁落》《小雁落》《倒春雷》《中芙蓉》。

④ 吴凡：《秩序空间中的仪式性乐班——阳高庙会中的阴阳与鼓匠》，中国艺术研究院2006届博士学位论文。

“声乐曲器乐化”的现象实为全国的一个普遍性存在。有的地方命名吹歌，比如河南新密“超化吹歌”、河北“永年吹歌”；有的地方称作吹戏、咔戏等，比如山东、山西等地。

2011年国家文化部非物质文化遗产司专门举行了“首届中国吹歌节”，吸引了16省市自治区的32支代表队参加，其中还包含香港、澳门、台湾等地，说明了吹歌是一种普遍性的存在。当然在寺院、道观亦是如此。将世俗社会那些描写世俗人情的不适宜寺院、道观演奏的歌词隐去并进行器乐化的处理，显然是高明之举。项阳在其《关于“吹歌”的思考》一文中指出：“吹歌是一个中性词汇，因此在多种传统音声类型中均有存在，既用于民间礼俗又用于宗教场合，亦礼亦俗，亦释亦道。多用途导致多样化的风格特征，内涵丰富，不愧为中国传统音乐文化当下存在的最具生命力的类型之一。”①

将歌曲、民间小调器乐化，与将戏曲器乐化，实属殊途同归：一方面是乐班中缺乏这种专门的“唱将”进行演唱；② 另一方面去掉“歌词内容”的作品适用范围更为广阔。当然也跟笙管笛本身就是一种器乐化的形态紧密相关。这也是“八大套”以及其他套曲为什么都是以器乐化形态的面目出现的重要原因。

时至今日，“八大套”更多的是以“只曲”的形式活态传承，虽然成套演奏者甚少，但却是山西民间礼俗仪式用乐中的典型代表。需着重指出的是，“八大套”中所含曲目并非其独有，而是山西其他地区甚至是全国各地所共有，比如【青天歌】【驻马厅】【山坡羊】【朝天子】【挂针儿】【柳叶青】【傍妆台】【柳摇金】【到春来】【到夏来】【到秋来】【到冬来】【西方赞】【扑地蜂】【寄生草】【叠断桥】【茉莉花】【吊棒槌】【急毛猴】【八板】【十二层楼】【麦穗黄】【雁过南楼】【骂玉郎】【醉太平】【采茶歌】【五声佛】【跌落金钱】【散八音】【看灯山】【普庵咒】【爬山虎】【鹅郎子】【采茶歌】【月儿高】【劝金杯】【绵搭絮】【推碌碡】【挂枝儿】等已经遍布在各省卷的《民族民间器乐曲集成》志书中。

---

① 项阳：《关于“吹歌”的思考》，《艺术评论》2012年第3期，第80—86页。

② 民间礼俗仪式中专门演唱的角色，一般以女性为主，不依附任何一个乐班，乐班需专门雇用。演唱者大多数来自当地的剧团或艺术专业学校毕业的学生。

第三节　五台山佛教音声与山西民间礼俗仪式用乐比较

山西民间礼俗仪式用乐与五台山佛教音声之间既存在着诸多不同，也存在着某些相通性甚至是一致性。这点从其主要载体民间班社来分析，就更为清晰。就“僧传体系”而言，不论是法器组合、乐队编制，还是转读、歌赞、器乐供养曲等，基本上都是对五台山佛教的直接继承。虽然也存在着些许不同，但相通是其主流。而“非僧传”体系则比较丰富多彩，乐器、乐曲都有与时俱进的开放性特征，不断地纳入时令小曲与新型乐器是其重要的特质，但笙管笛、笙管唢呐的乐队编制以及一些传统曲目又与五台山佛教音声存在着相通性甚至是一致性。

一、法器为用编制的比较

关于五台山汉传佛教中木鱼、铙钹、钟磬、铛铛等法器组合以及藏传佛教中法螺、加林、鼗鼓、铙钹、法铃、长柄鼓等组合以及它们二者之间共同的笙管笛编制，笔者在前面的章节中已经进行了详细的分析。仅就五台山佛教音声与山西民间礼俗仪式用乐的编制组合进行比较而言，它们最为相通之处主要体现为笙管笛的共有编制尤其是“僧传”乐班的编制组合，而最为不同的则是“非僧传”体系中的乐器及其乐曲的开放性有着与时俱进的特征。

就“僧传”体系而言，其基本上是对佛教法器组合与笙管笛组合移植之后的损益发展，具体有两种形式：一种是完全承继了佛教的两种编制组合；另外一种则只有木鱼、铙钹、钟磬、铛铛等法器组合，没有笙管笛搭配。前者比如山西五台山大营镇齐城村佛乐班、静乐县朝阳山卫国寺“释能惠”乐班等，其组成人员皆为世俗中人，他们平时务农，遇有活动就披上僧衣奏乐，究其本质还是为民间礼俗用乐。从其乐队编制上看，他们保持了佛教原有的编制，没有加入新型乐器。此外，还有一些在家修行的居士组织，比如五台山周边的五台县、定襄县、忻州市等地的神婆、神汉也属于这一类型，他们不仅在自家的佛堂超度念经，同时也服务于当地的丧葬礼俗以及一些驱邪纳瑞的活动，这些活动通过木鱼、引磬、念诵简单搭配即可完成。毕竟作为一种技术性很强的“艺术活动”，笙管笛并非人人都能操持，尤其是五台山寺院，这种技术一般不外传，只有师承关系方能习学。而五台山大营镇

齐城村佛乐班与静乐县朝阳山卫国寺释能惠的乐班本身就是僧人的转化，他们前几代为僧，后几代还俗，然后再加入一些俗家弟子，形成了现在活跃于民间礼俗仪式中的乐班格局。这种“僧传体系”与五台山佛教寺院存在着极大的趋同性，虽然其间也会有损益，但主流实为相通。而五台山佛教与民间礼俗仪式用乐最大的不同主要体现在“非僧传”体系。

大多数民间礼俗仪式乐班实为“非僧传”体系，他们或是乐户孑遗，或师从于乐户后人而组建，或是新老搭配组合并掺杂有剧团人员，都是民间礼俗用乐的强大生力军。不同职业的人员介入，使这个群体的形成复杂多元，而如果将其所习学的各种乐器都派上用场，必然形成丰富多彩的乐队编制组合，其中便有传统的笙管笛组合、笙管唢呐组合，以及笙、板胡与“洋号”① 组合，也有现在的电子鼓、电子琴、小号组合，或附加二胡、板胡等弦乐器，管弦皆备，东西兼有。如此传统与现代并存，彰显出寺院与民间音声的重要不同。但是，在其不同背后，还有一个显著的共同点，那就是笙管笛共有的搭配组合。

笙管笛的搭配显然不是一朝一夕所形成，而是世代承继传习所积淀，这点在前面的章节中已经详细进行了分析。明朝顾炎武与顾起元曾有论断，值得参考：

> 鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用，今则文官用之，士庶用之，僧道用之，金革之气，遍于国中。②

> 军中鼓吹在隋唐以前，即大臣非恩赐不敢用。旧时吾乡凡有婚丧，自宗勋、缙绅外，人家虽富贵无有用鼓吹与教坊大乐者，所用惟市间鼓手与教坊之细乐而已。近日则不论贵贱，一概混用。③

在这里需要着重指出的是，阳高地区所流行的一种“洋号”乐器与五台山黄庙寺院中的一种“刚洞”法器极为相似，其通体为铜，按常理无固定音高，

① 山西阳高等地流行的类似于“角”的乐器，当地人称谓洋号或者马号。

② ［清］顾炎武著，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点：《日知录集释》，第 276 页。

③ ［明］顾起元著，谭棣华、陈稼禾点校：《客座赘语》，《陆粲、顾起元庚巳编》，北京：中华书局，1987 年，第 290 页。

寺院僧人只吹“呜呜”声，无旋律，但民间艺人能够在附加喇叭口之后吹出优美的歌曲或咔戏或吹歌。通过比较，洋号与《乐书》中的角类乐器应为一类。

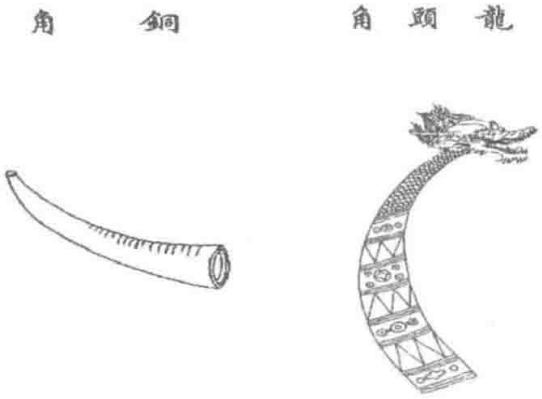


图 33：《乐书》中“铜角”类乐器

图 34：阳高地区流行的“洋号”

图 35：阳高滑氏乐班传承人滑磊吹奏“洋号”①

图 36：菩萨顶喇嘛在吹奏法器“刚洞”

角类乐器自古以来就是一种典型的鼓吹代表乐器，时至今日依然在民间、寺院使用，分别用于不同的礼制仪式中。当然在为用的过程中会有些许不同，正如五台山寺院的法器更多是具有“响器”之警严震慑功能，而民间更多的是作为咔戏、吹歌的重要媒介，通过民间艺人的技巧吹出动听的旋律以达到吸引听众之功能。如是，虽都从主流社会拿来为用，产生了一致性的特征，但是在具体的为用方式上却存在诸多不同。异中有同，同中存异，这一特点不仅体现在法器、乐器的编制组合上，亦体现在音声样态之中。

① 滑磊所吹奏的铜角，已经在口上加了一个喇叭，作扩音用。

二、佛教转读、歌赞与民间礼俗仪式用乐的比较

佛教中的“转读”实为诵经，是一种具有浓郁佛教色彩的诵经方式。除了“僧传”乐班在民间祭祀祖先、丧葬超度中会出现此类音声之外，其他民间礼俗仪式用乐中一般不会出现此类音声。因此，转读可以说是佛教音声与民间礼俗仪式用乐最为不同的地方。虽然道教乐班中会有相应的诵经样态，但却与佛教存在着极大的不同，不仅在其代言的内容，就连具体的语言、韵调等都存在着诸多不同，这一点，在本文第七章中会详细分析。

佛教中的歌赞实为经中偈颂以及对佛教三宝的赞美韵腔，既有专创，也有从世俗音乐拿来为用者。比如五台山的【赞佛偈】实为曲牌【翠黄花】，【焚化赞】实为曲牌【豆叶黄】，五台山南山寺的【千声佛】实为曲牌【净瓶】的变奏。而【净瓶】不仅在民间班社为用，也被道教乐班拿来为用，与民间礼俗仪式用乐表现出高度的相通性。其中最大的相通性或一致性则主要体现在居士乐班、还俗僧人乐班对歌赞的移植接衍。如果说前者更多是为复制成分，后者则增添了更多的创造性。因此，僧传乐班的用乐与五台山寺院也存在诸多不同，比如山西五台山大营镇齐城村佛乐班就将【孟姜女】填词成了【观音灵感歌】，将【苏武牧羊】填词成了【三世因果经】。山西静乐县朝阳山卫国寺“释能惠”乐班中所传【三归仪】[①]【西方赞】【路赞】[②] 则明显与五台山的存在着差异。

三、佛教仪式专曲与民间礼俗仪式曲的比较

民间礼俗仪式、五台山佛教都各自形成了模式化的仪式专曲。具体到五台山寺院而言，不论是青庙焰口仪式中的【五方结界】【参礼条】【召请条】【铃杵真言】【稽首皈依】，还是黄庙《上师供养法》仪式中的【点冻伊了面】【捧措点连】【加贯知仲】【嘎达玛】【乃旦】【乔尼喇嘛】等曲目都与仪式紧密缔结，表现出特定仪式的特定功能，代为相传并固化形成了佛教所独有的风格特征。毋庸置疑，此类仪式曲与民间礼俗仪式用乐必然存在着本质的不同。而具体到山西民间礼俗中的“仪式专曲”亦是如此。最具有代表性的就是迎神赛社仪式中的用乐，其共有两个

---

① 疑为【三皈依】。

② 袁云霞：《晋西北静乐庙堂乐班的调查与研究》，山西大学 2008 届硕士学位论文，第 47 页。

版本，其中1985年在山西潞城县南舍村所发现的明万历二年（1574）抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》所记录的乐曲共有28首，[①] 我们将其与明朝永乐十五年（1417）颁布实施的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》相比，发现只有【梁州】【齐天乐】【新水令】【万年欢】【伊州】五首相同。

《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》本质实为当时流行的南北曲牌，但经过比对，两者却出现如此巨大差异，这说明至少从1417年起，《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中的曲目已经固化形成了迎神赛社的仪式专曲，并且与当时的佛教音声显著不同。

1989年，山西长子县东大关村发现了另外一个迎神赛社的抄本《唐乐星图听命文》，共记录了34首曲目。[②]《唐乐星图听命文》的抄写时间是清嘉庆二十三年（1818），笔者将其与五台山寺院清朝宣统二年（1910）抄本《宫商角□□》相比对，发现竟然没有一首曲目相同，与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》相比也只有三首曲目相同。这恰好说明迎神赛社仪式专曲的独特性，它不仅与五台山佛教音声不同，而且也与其他民间礼俗仪式用乐存在着巨大的不同。

当然丧葬仪式中也有很多的传统曲目类似于专曲，不能随便吹奏。比如晋北地区丧葬开始的“安鼓”一般吹奏【大得胜】【将军令】或者【水龙吟】等；“接献”（大礼）[③] 一般吹奏【黄道】【反四句】等；晚上“寄库”[④] 吹奏【出对】；灵堂前献祭供品一般吹奏【将军令】【上巧楼】【花道】等；出殡一般吹奏【步步紧】【叹十声】【阎念曲】等。当然，有些乐班会根据自己所掌握的曲目进行适当的调整。

正是由于佛教与民间礼俗都有自己特定的仪式专曲，所以彼此必然有差异。其

---

① 曲牌分别是：【梁州】【齐天乐】【中和乐】【道人欢】【千春乐】【胡渭州】【长寿乐】【倾杯乐】【三台】【瀛府】【剑器令】【卜媚】【保金支】【彩云归】【新水令】【万年欢】【延寿乐】【伊州】【石州】【嘉庆乐】【降圣乐】【万岁】【降黄龙】【粉妆】【夜叉】【菩萨】【喜新春令】。明万历二年抄本《唐乐星图》，《戏友》1986年第4期。

② 曲牌分别是：【梁州】【齐天乐】【中和乐】【道人欢】【千春乐】【胡渭州】【长寿乐】【倾杯乐】【三台】【瀛府】【瀛洲】【剑器】【剑器令】【六幺】【薄媚】【保金支】【云归高梦】【新水】【大圣乐】【清平乐】【大明乐】【升平乐】【庆云乐】【遇乐】【贺皇恩】【泛清波】【万岁】【降黄龙】【顺圣乐】【得胜乐】【梦新妇】【安乐】【龙池会】【镇幽关】。明万历二年抄本《唐乐星图》，《戏友》1986年第4期。

③ 接收宾客送的供品。

④ 为逝者西天路上所“邮寄”的金银财宝。

差异还表现在民间礼俗仪式用乐的丰富性变化中，比如除了在丧葬仪式中的灵前祭拜、出殡、下葬等环节吹奏特定曲目外，在其他的环节中更常见的是现代戏曲演唱、流行歌曲甚至是舞蹈演出，此等“景观”已成为乡村丧葬仪式中的常态，更与佛教音声存在着天壤之别。

婚礼用乐，除了广泛吹奏【大得胜】外，更倾向于吹歌、吹戏、咔戏。庙会除了有专门的“赛神”“赛戏”“祈雨”之外，则更倾向于鼓吹以及戏曲专场。

四、佛教器乐供养曲与民间礼俗仪式用乐的比较

佛教转读、歌赞、仪式专曲、器乐供养曲的四层分类中，前三类与民间礼俗仪式用乐的差异比较大，而器乐曲可以说是两者最为相通的地方。民间礼俗仪式的器乐曲数量庞大，仅就《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》所辑录的就有354首，将其与五台山寺院所存的曲牌进行比较，其同名曲牌主要有【山坡羊】【朝天子】【柳叶青】【傍妆台】【柳摇金】【到春来】【到夏来】【到秋来】【到冬来】【月儿高】【西方赞】【茉莉花】【八板】【十二层楼】【骂玉郎】【醉太平】【采茶歌】【箴言】【五声佛】【跌落金钱】【普安咒】【爬山虎】【鹅郎子】【推碌碡】【寄生草】【绵搭絮】【净瓶】【万年欢】【粉红莲】【撼动山】【千声佛】【六字真言】【水龙吟】【哭皇天】【西方赞】等。[①] 值得关注的是，尽管这些同名曲牌是以“只曲”的形式流传在山西各个区域之中，但是查阅之后，发现它们大部分都涵盖在“八大套”之内。那么这些曲牌是否与五台山有同名同曲？在下面的章节中笔者就以“八大套”的曲谱记载进行比对分析。但曲目较多，仅选取其中几首做一比对，所参考的谱本分别是亚欣《寺院音乐》[②] 中的“八大套”、《山西民间器乐曲选》中“八大套”[③] 与五台山佛教谱本《宫商角□□》（罗睺寺传谱）[④]、《禅门五音歌曲》（南山寺传本）[⑤]、《五台山庙堂音乐吹奏曲》（佛光寺传本）[⑥] 以及当下镇海

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，北京：中国ISBN中心，2001年。

② 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第455—508页。

③ 山西群众艺术馆编：《山西民间器乐曲选》，太原：山西人民出版社，1958年。

④ 韩军：《五台山佛教音乐》，第201页。

⑤ 韩军：《五台山佛教音乐》，第255页，《禅门五音歌曲》影印本。

⑥ 韩军：《五台山佛教音乐》，第270页，《五台山庙堂音乐曲吹奏曲》影印本。

寺、南山寺的手抄工尺谱本。

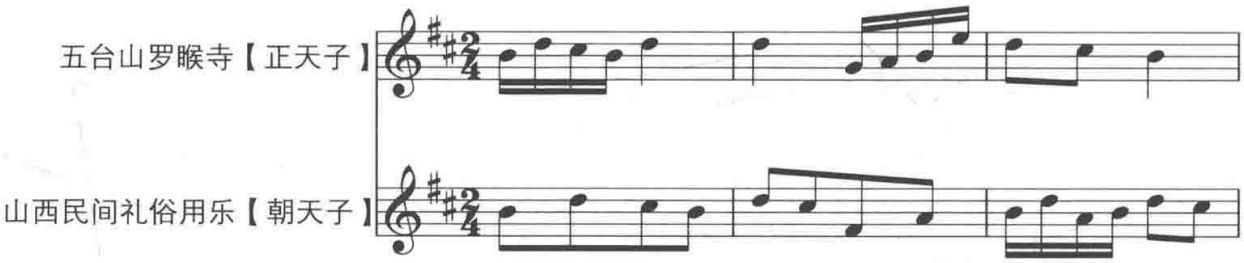
第一首【朝天子】

【朝天子】一曲，笔者在前面章节中曾指出【朝天子】不仅是明清两朝的国家典礼用乐，而且也是佛教所用的重要曲牌。那么五台山所存的【朝天子】是否也与“八大套”中的【朝天子】为同名同曲？

现将五台山罗睺寺传承谱本《宫商角□□》（1910 年）【正天子】（实为【朝天子】）的乐曲与其进行比较分析。详情如下：

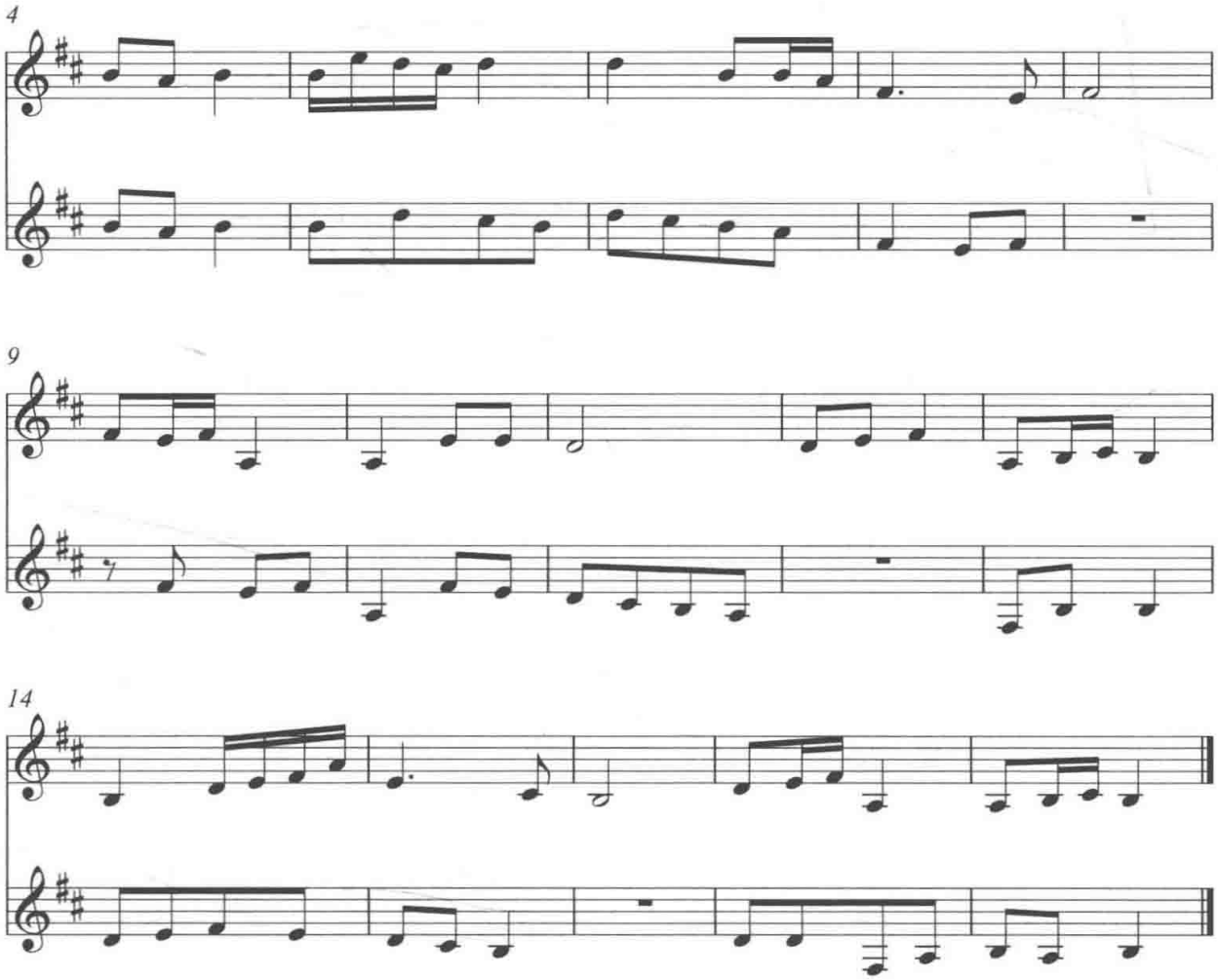
图 37：五台山罗睺寺传谱【正天子】①

谱例 103：五台山罗睺寺【正天子】与山西民间礼俗用乐【朝天子】② 比较



① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 245 页。

② 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 496 页。



通过比较发现，罗睺寺传谱【正天子】与“八大套”中【朝天子】实为同曲。可见，【朝天子】不仅是明清宫廷、地方官府的重要礼仪用乐，也是当下五台山佛教音声、民间礼俗用乐的重要组成部分。实际上，早在明代永乐年间，【朝天子】已经被颁布到国内各寺院，说明当时这种相通性就可能已经存在，时隔近六百年，我们今天依然能够透过【朝天子】这一曲调管窥到佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐的相通性与一致性。

第二首【八板】

【八板】可以说是当下中国最为流行的一首曲调，不仅在世俗社会广为流传，在五台山寺院也是经常演奏的曲目，但曲名称作【八宝儿】，并演化成【大八宝】【小八宝】【工字八宝】【凡字八宝】几种样态，五台山罗睺寺 1910 年抄本《宫商角□□》、南山寺 1935 年抄本《禅门五音歌曲》、佛光寺 1978 年《五台山庙堂音

乐吹奏曲》以及当下菩萨顶、镇海寺、罗睺寺、南山寺、殊像寺中都有传谱。下图为罗睺寺、南山寺、镇海寺、菩萨顶不同时期的传谱，调高不同，实为同曲变体。下图为五台山寺院传谱中的【八板】：

图 38：五台山罗睺寺 1910 年抄谱

图 39：五台山南山寺 1935 年抄谱

工字八宝

工工四尺上、　合四上、　工尺工四合、　五六、　工工六工尺、

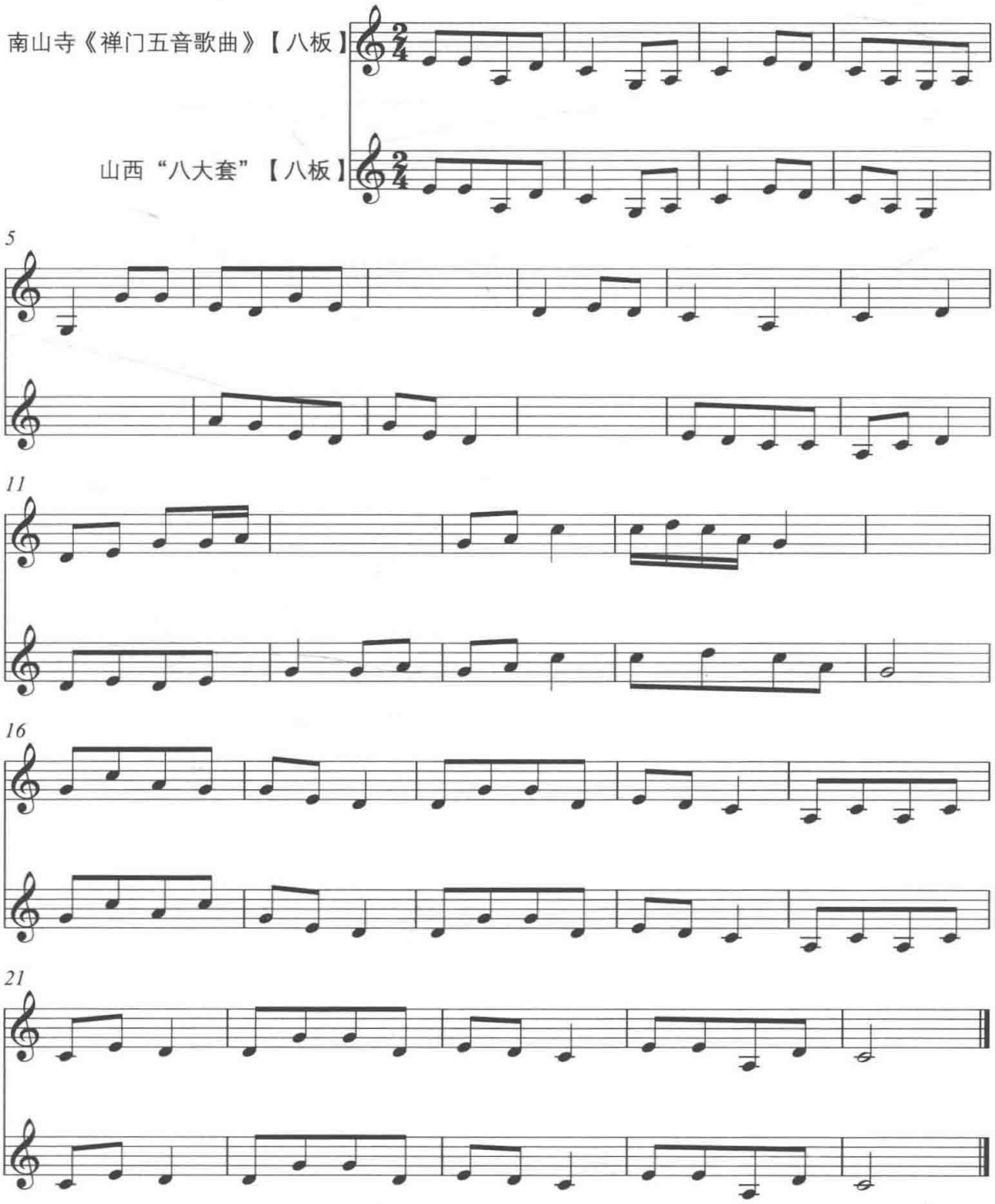
工尺上、　四上尺、　尺工尺工六、　六五六五工、　上尺上四合、

五六工工六工尺、　尺六六尺工尺上、　四工四工、　上工尺、

尺六六尺工尺上、　工工四尺上、

图 40：五台山镇海寺、菩萨顶当下传谱

谱例 104：南山寺《禅门五音歌曲》【八板】与山西“八大套”中【八板】比较



经过比较，可知二者实为同曲。【八板】堪称中国的“流行曲牌”，僧道俗皆

用，佛教音声与民间礼俗用乐也是同名同曲。

第三首【山坡羊】

五台山寺院中【山坡羊】有 3 个谱本，其中 1910 年罗睺寺抄本《宫商角□□》中【山坡羊】与当下镇海寺、菩萨顶传承的谱本几乎完全一致，时间虽过去了一个世纪，但曲调基本未变。可见，现在的菩萨顶与镇海寺的谱本传承在很大程度是继承了罗睺寺 1910 年的抄本。而 1978 年佛光寺李怀民师傅的抄本《五台山庙堂音乐吹奏曲》中【山坡羊】变奏较为明显，但也能看出其与前二者之间的相似性。我们对罗睺寺传谱与亚欣 1948 年的记谱[1]进行比较分析，可以看出五台山寺院传谱与“八大套”中的一致性。下图为五台山寺院传谱【山坡羊】：

图 41：五台山佛光寺 1978 年抄谱

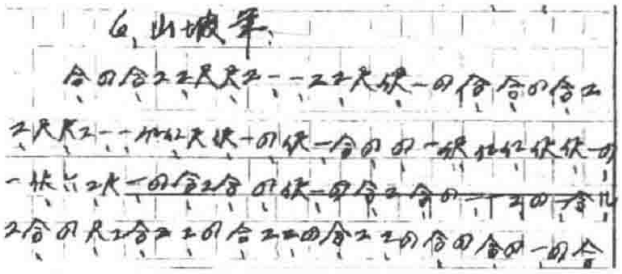


图 42：五台山罗睺寺 1910 年抄谱[2]

山坡羊

一五一尺五、　工反反工　反四反、　五反反工尺、工反、

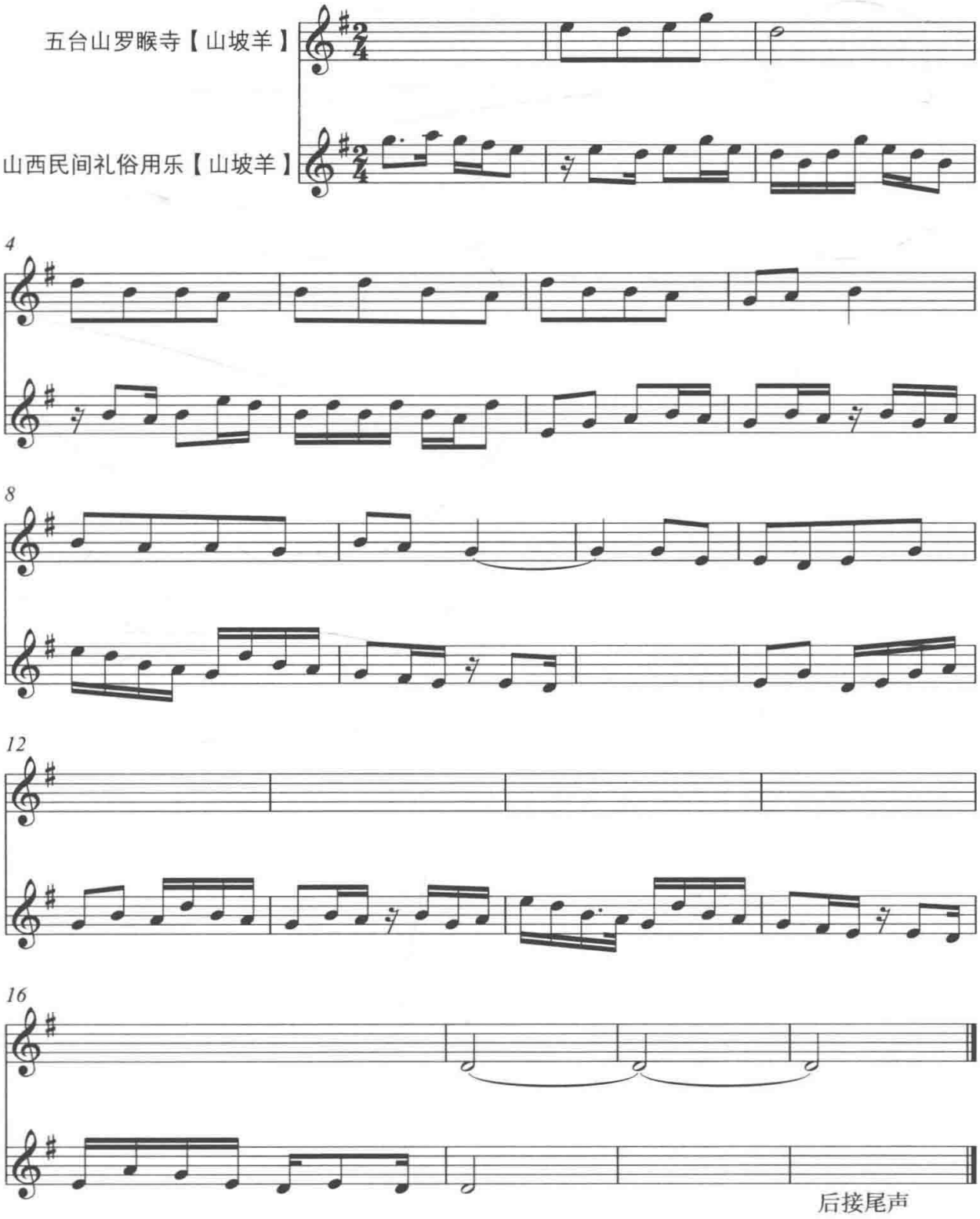
反工工尺　反工尺、　尺一一五　一尺五、

图 43：五台山镇海寺、菩萨顶当下传谱

① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 495 页。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 239 页，乐谱影印本。

谱例 105：五台山罗睺寺【山坡羊】与山西民间礼俗用乐【山坡羊】[1] 比较



① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 495 页。

第四首【万年欢】

五台山寺院至今流行一曲【万年花】，经过比对分析，确定其是曲牌【万年欢】。【万年欢】在五台山寺院广为流传，罗睺寺1910年抄本的《宫商角□□》与1935年南山寺《禅门五音歌曲》均有记载，曲调虽有些许不同，但基本脉络一致。从当下镇海寺、菩萨顶、南山寺的活态传承分析，镇海寺、菩萨顶当下抄本与罗睺寺1910年抄本的《宫商角□□》虽时隔一个世纪，但曲调基本一致；而南山寺当下传谱与南山寺1935年抄本《禅门五音歌曲》于时间上相隔也有八十年，但曲调依然一致，师承关系一目了然。① 如下图示：

图44：五台山罗睺寺1910年抄本②

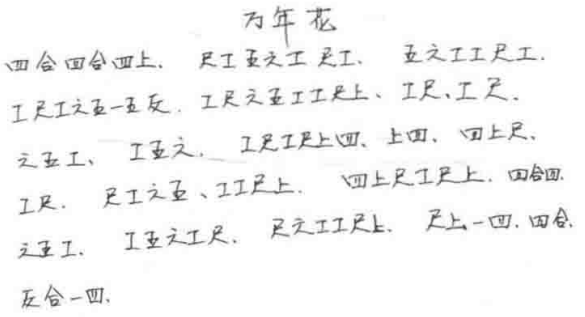


图45：五台山镇海寺、菩萨顶当下传谱

图46：五台山南山寺1935年抄本③

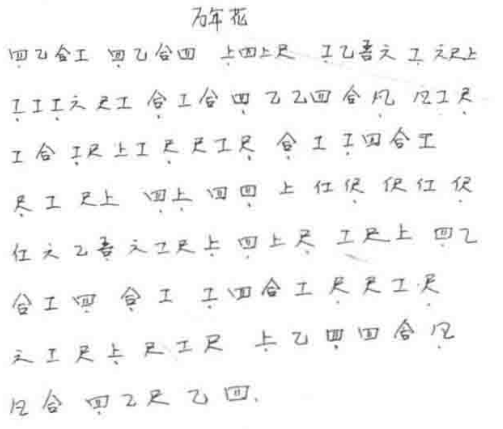


图47：五台山南山寺当下传谱④

① 菩萨顶、镇海寺、罗睺寺音乐明显一脉传承，南山寺两种不同时期的抄本亦基本一致，可见传承的“不变性”。

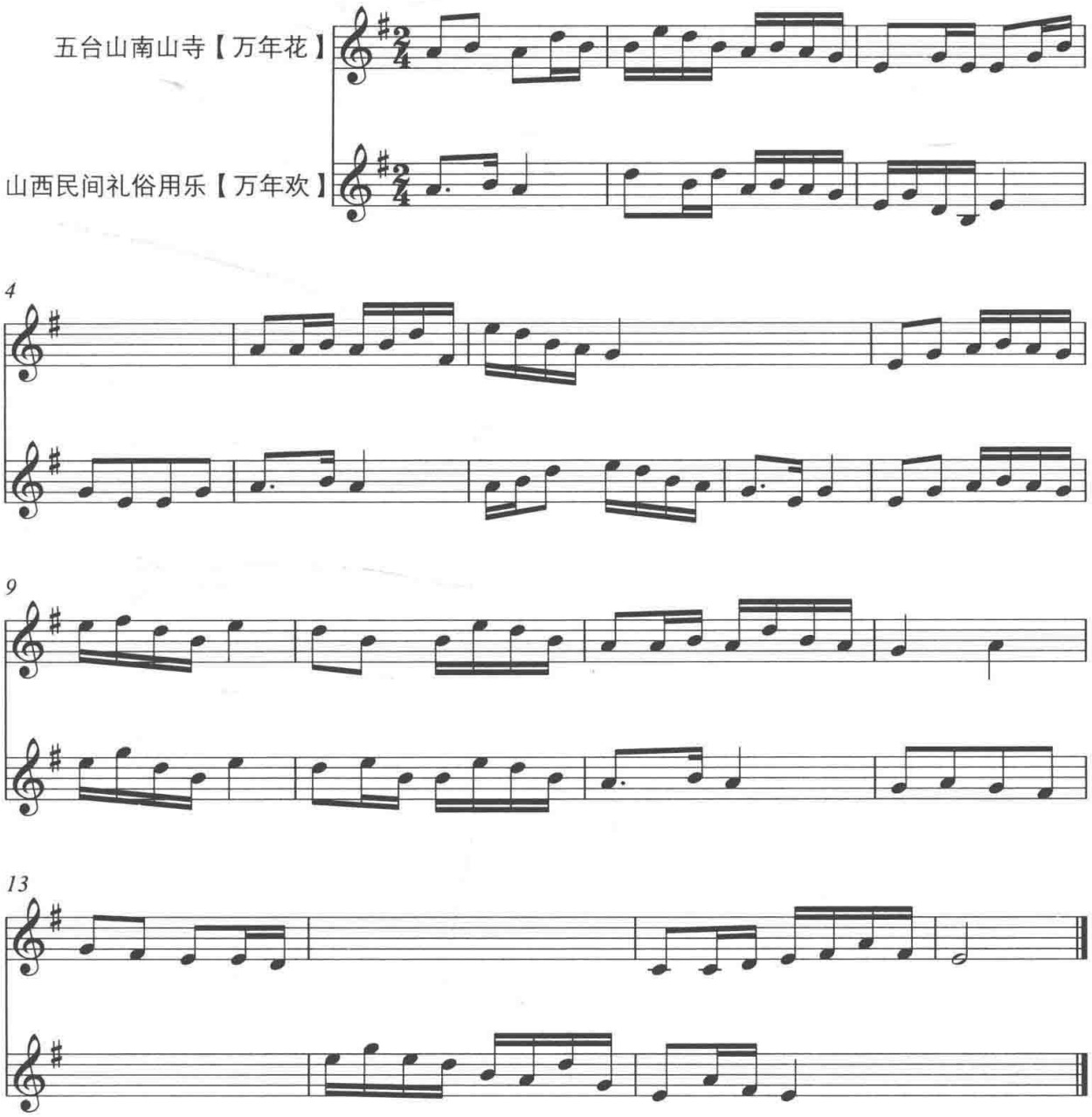
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第204页。

③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第259页。

④ 南山寺伽海、伽忠传谱。

我们对 1935 年南山寺抄本【万年欢】[1] 与亚欣 1948 年辑录的“八大套”中的【万年欢】[2] 做一比较，发现二者基本一致。

谱例 106：五台山南山寺【万年花】与山西民间礼俗用乐【万年欢】比较



① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 259 页。

② 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 460 页。

第五首【醉太平】

【醉太平】在宋元时候已广为应用，但其曲谱记载最早见于清代的《新定九宫大成南北词宫谱》中。其中所涉曲调甚多，但有一首与五台山的【醉太平】① 甚为相似。五台山罗睺寺 1910 年抄本共记有两首曲调，分别名为【太平醉】与【醉太平】，经比对，发现实为同一曲。当下黄庙寺院菩萨顶、镇海寺的传谱与【太平醉】甚为一致；1935 年南山寺抄本【醉太平】与黄庙寺院的传谱稍有不同，但核心曲调基本一致。详细如下图：

图 48：五台山罗睺寺 1910 年抄本

图 49：五台山罗睺寺 1910 年抄本

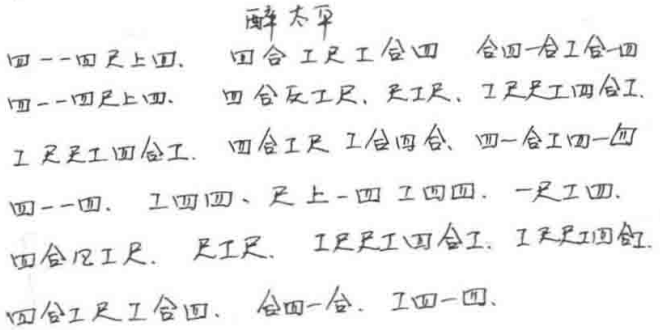


图 50：五台山镇海寺、菩萨顶当下传谱

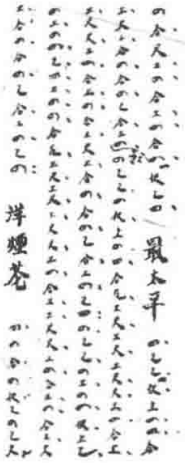
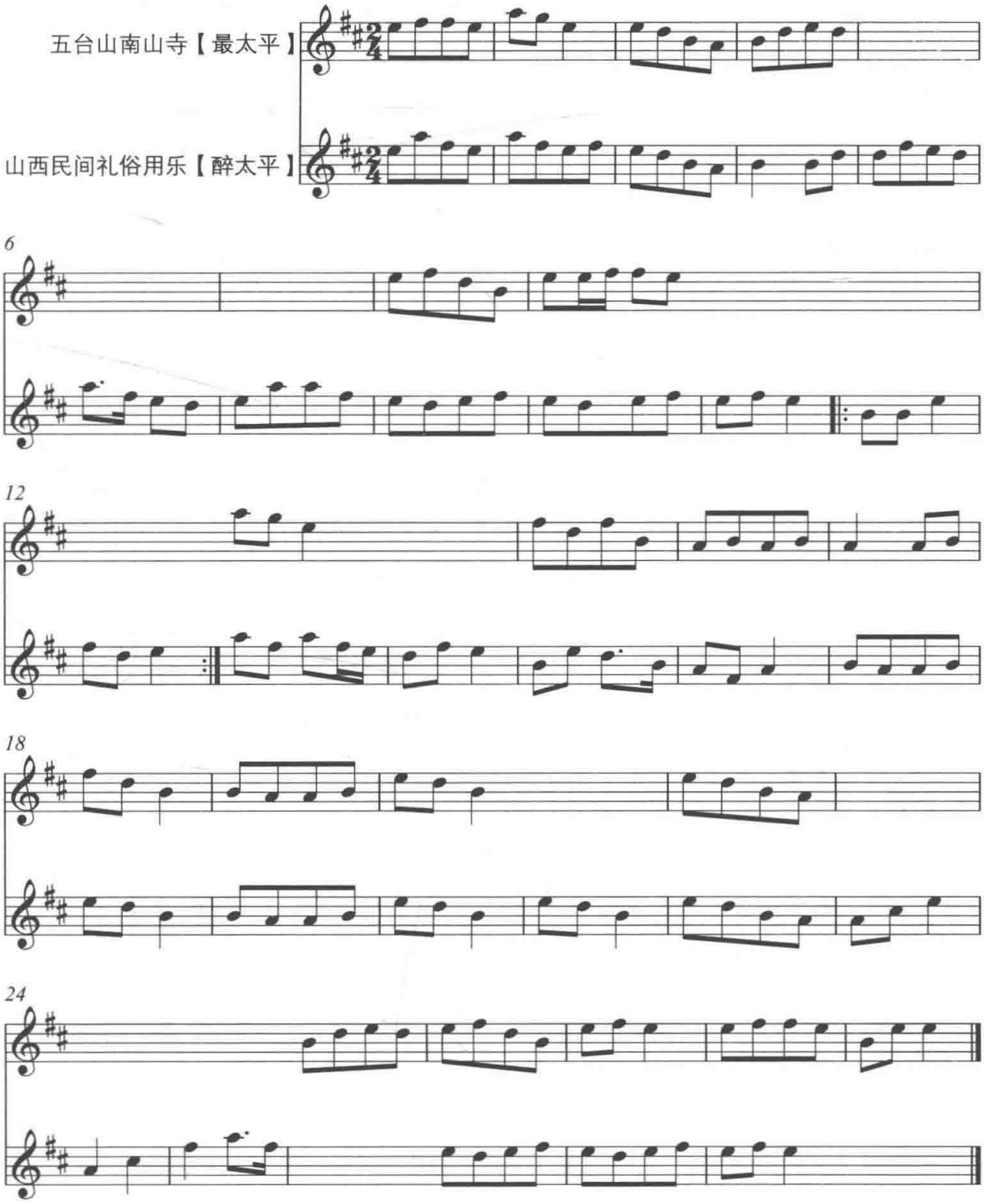


图 51：五台山南山寺 1935 年抄本

① 冯光钰：《中国曲牌考》，合肥：安徽文艺出版社，2009 年，第 242 页。

谱例 107：五台山南山寺【最太平】与山西民间礼俗用乐【醉太平】[1] 比较



① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 491 页。

第六曲【月儿高】

明代文学家、戏曲家梅鼎祚在其《古乐苑》中记载："宋之小词今人亦不能歌矣，今人能歌元曲，南北词皆有腔拍，如【月儿高】【黄莺儿】之类亦有律吕可按，一入于耳即能辨之，恐后世一失其声，亦但咏月、咏莺而已。"①

可见在元朝时【月儿高】已广为流传，清代《九宫大成南北词宫谱》收录【月儿高】及其变体，为五声羽调式。1814 年蒙族文人容斋整理的《弦索备考》中也收有此曲。

五台山共有四种称谓的【月儿高】，分别是【月尔高】【尺字月尔高】【月尔糕】【四字月高】，经笔者比对分析，皆为【月儿高】的不同变体。其中罗睺寺 1910 年抄本《宫商角□□》中共有三首（见下图）②，其虽变化稍大，但依然能够辨认为同曲。其中【月儿羔】与南山寺 1935 年抄本《禅门五音歌曲》中【四字月高】③，以及当下菩萨顶、镇海寺、南山寺传谱【四字月高】基本一致。因此，我们以 1910 年罗睺寺抄本【月儿糕】与亚欣 1948 年所记"八大套"中【月儿高】④进行比较分析。

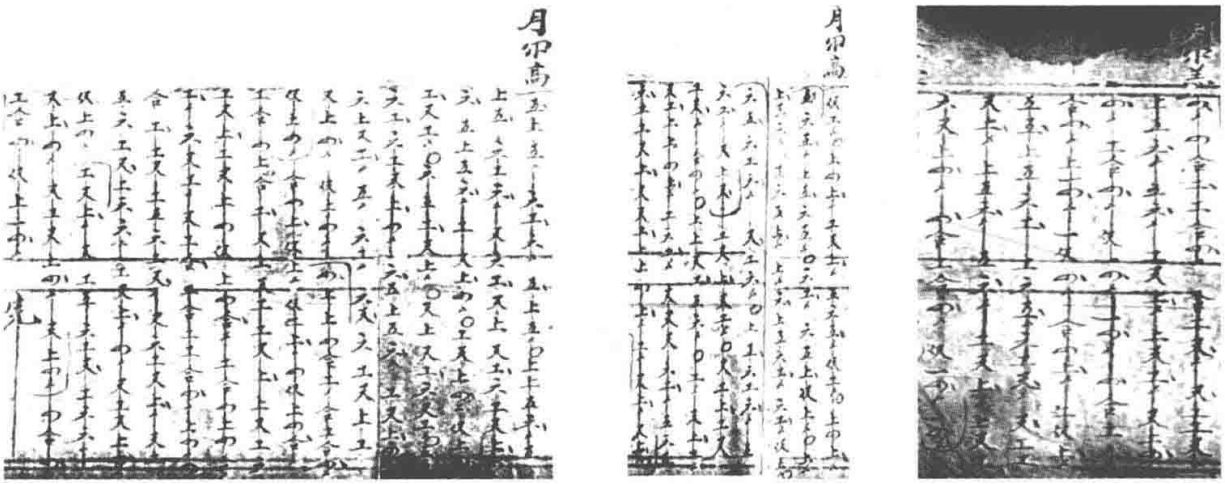
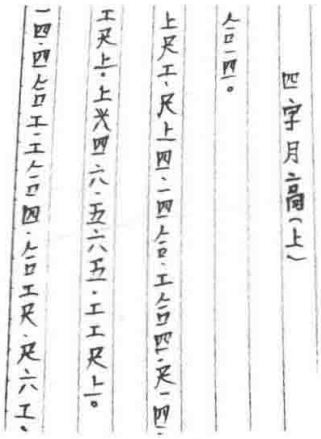


图 52：五台山罗睺寺 1910 年抄本《宫商角□□》中三首【月儿高】

① ［明］陆深：《俨山外集》卷一五，文渊阁《四库全书》，第 77 页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 216、234、247 页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第 259 页。
④ 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 462 页。



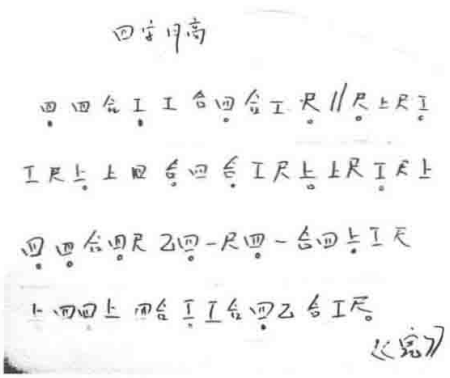
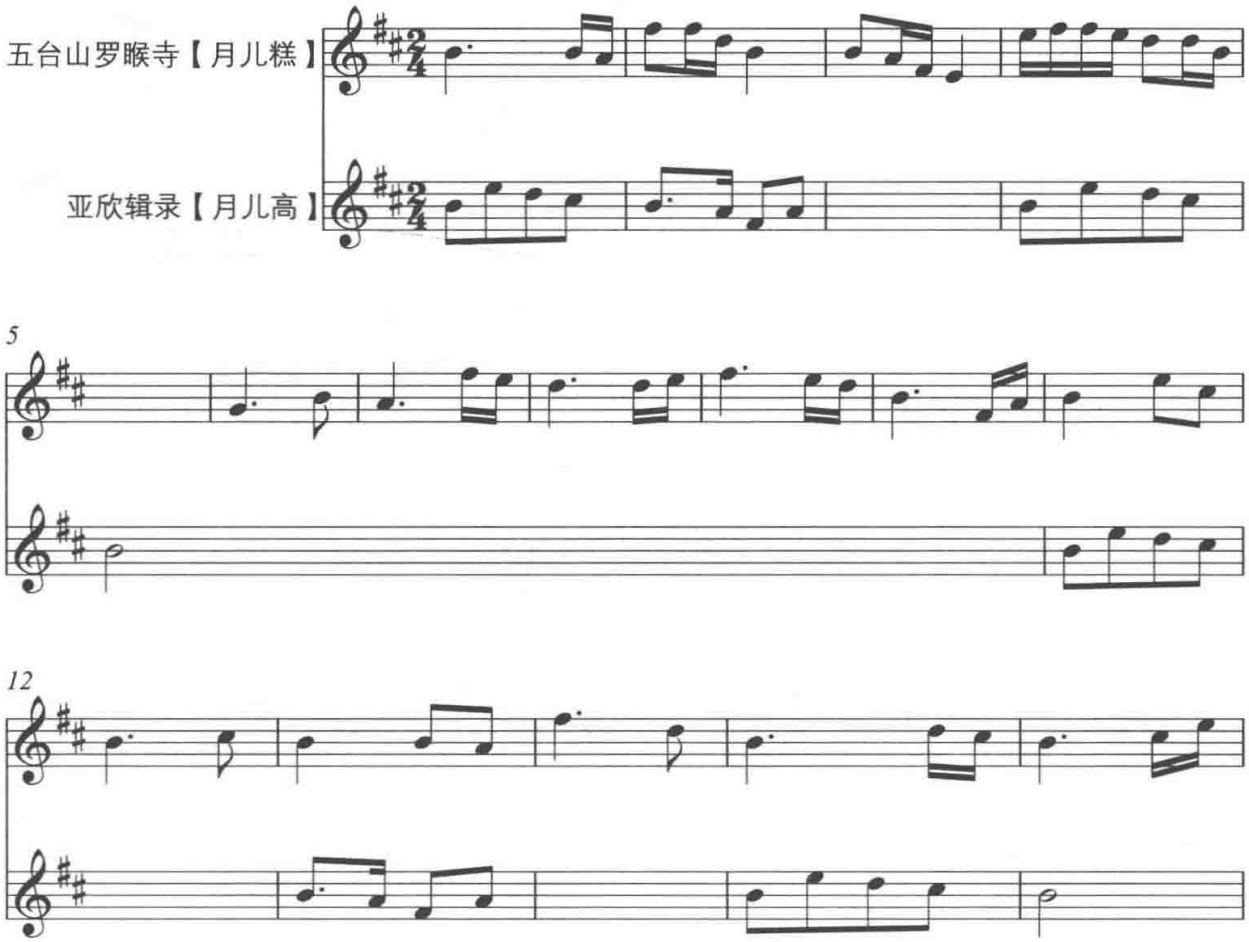
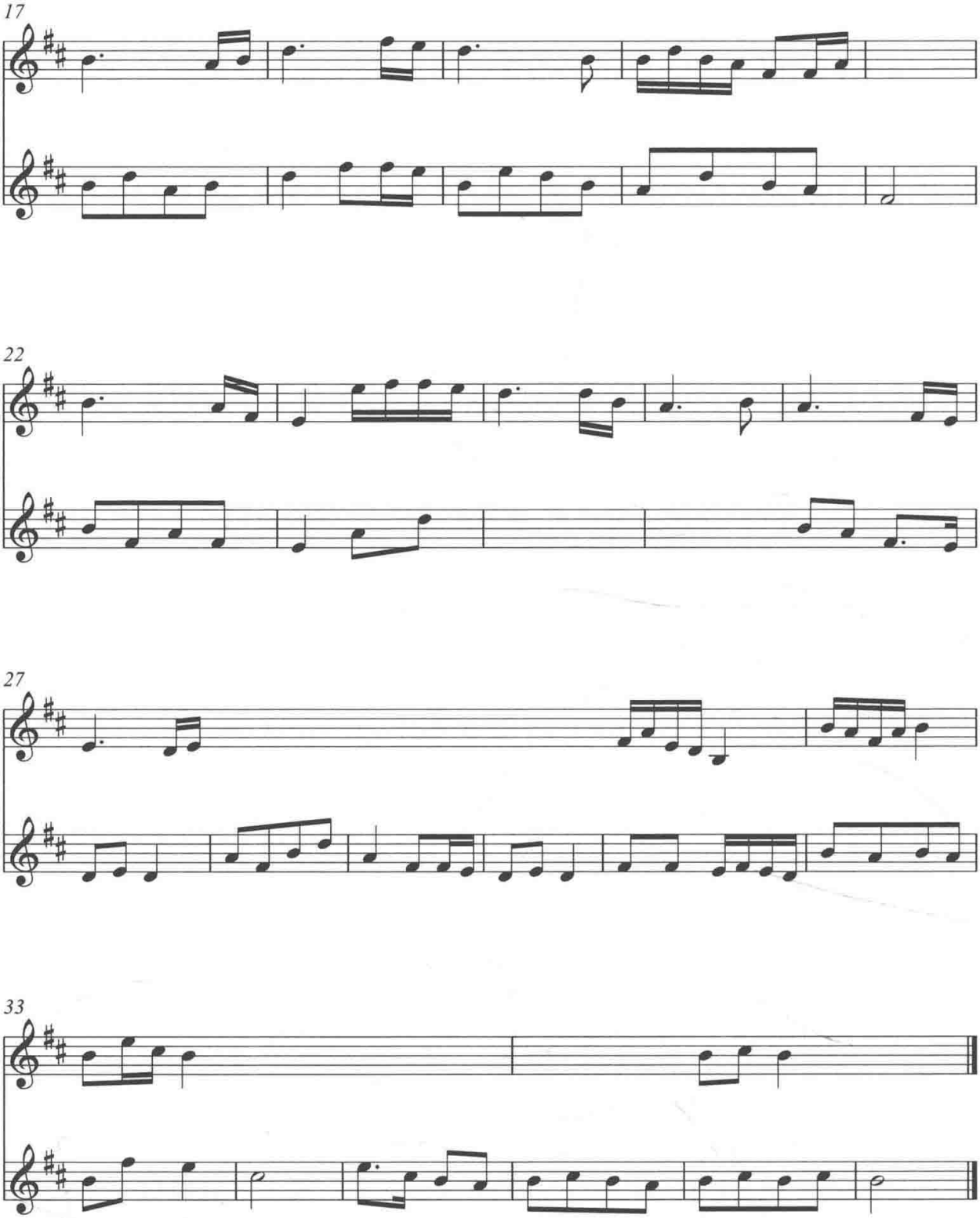


图 53：南山寺 1935 年抄本　图 54：菩萨顶、罗睺寺当下传谱　图 55：南山寺当下传谱

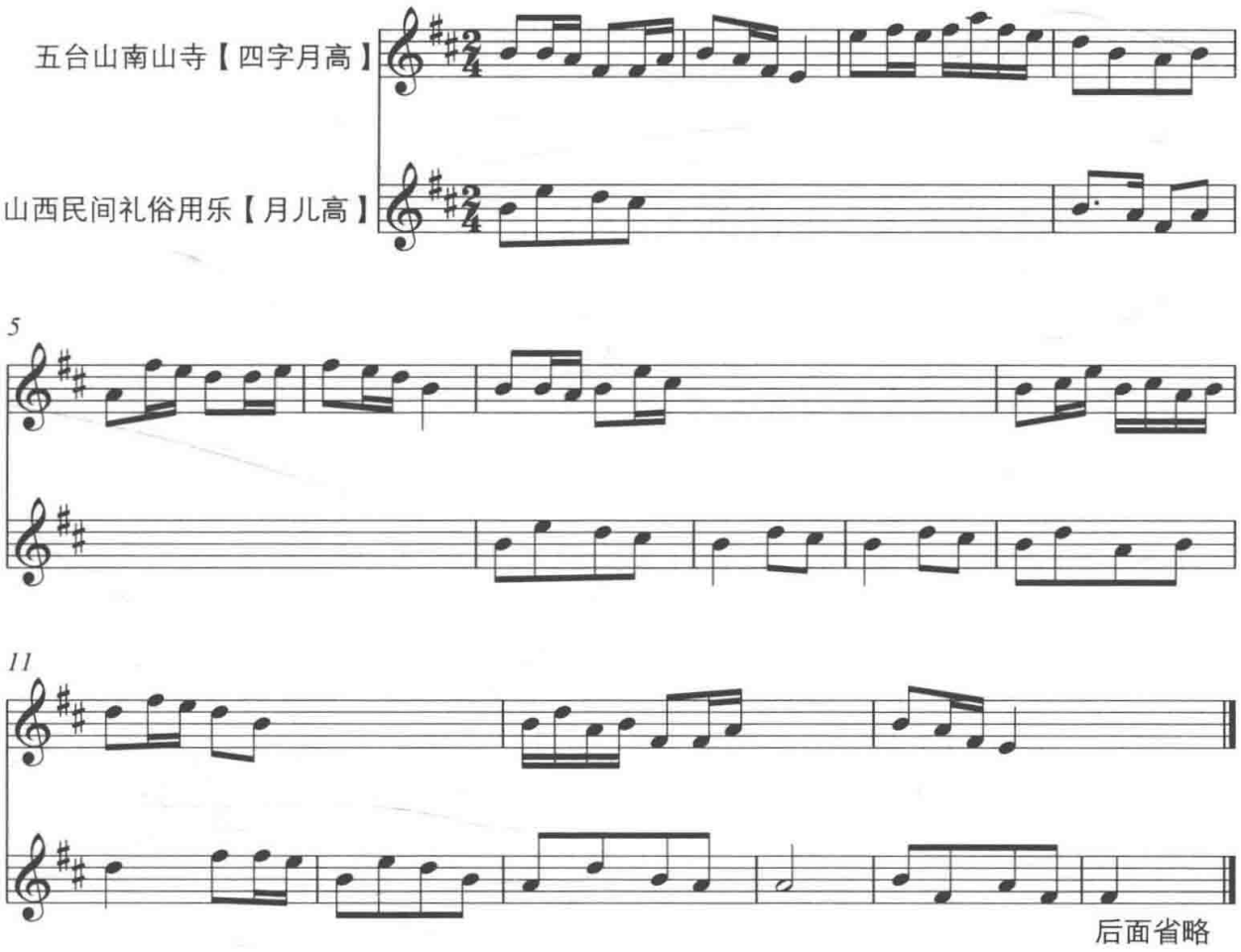
谱例 108：五台山罗睺寺【月儿糕】与亚欣辑录【月儿高】① 比较



① 亚欣、刘世富：《寺院音乐》，第 462 页。


17
22
27
33

谱例 109：五台山南山寺【四字月高】与山西民间礼俗用乐【月儿高】[1] 比较

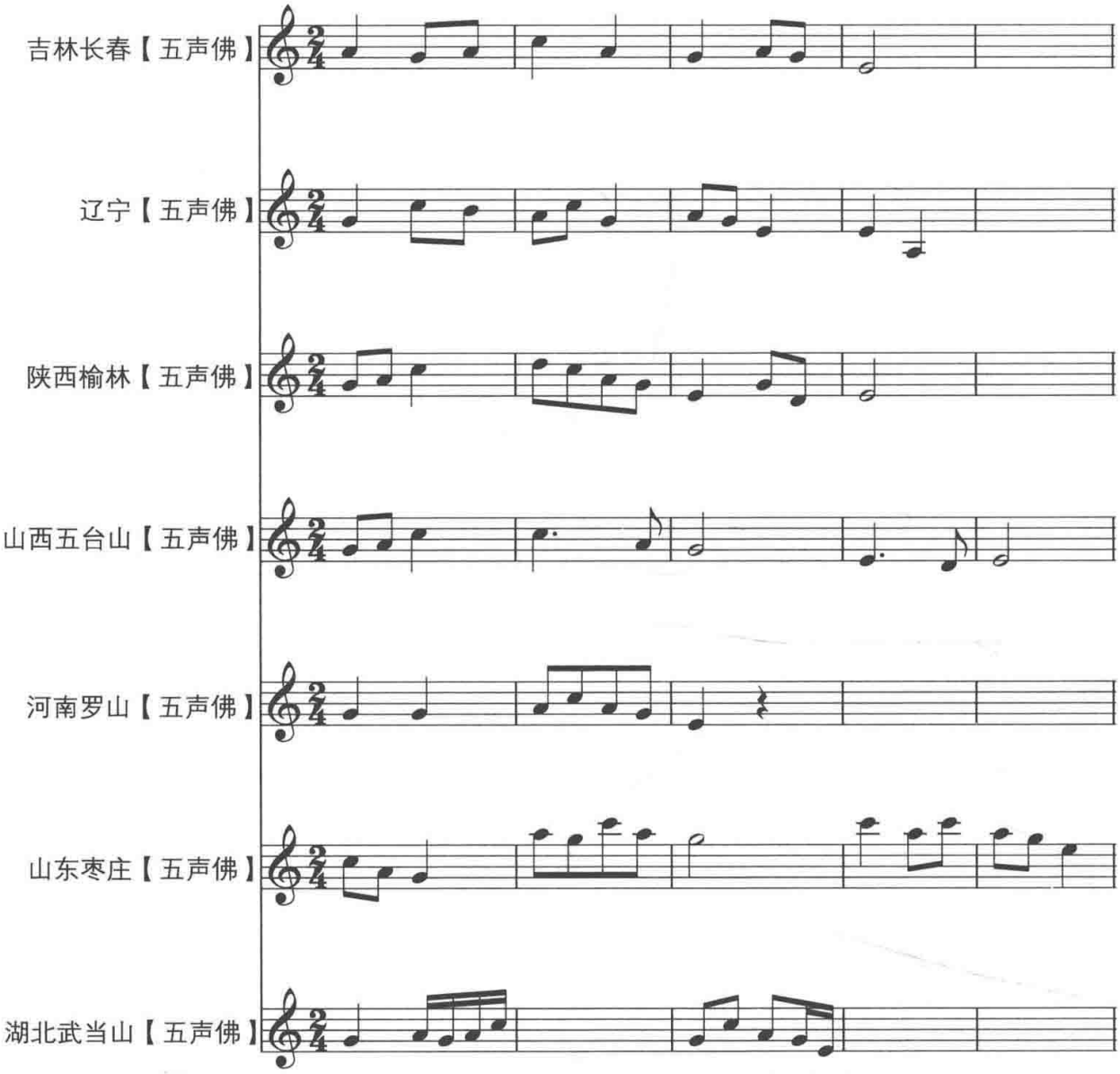


第七曲【五声佛】

【五声佛】在清朝内廷祭祀仪式中已被应用，经比对与五台山【五声佛】基本一致（详见前面的章节）。从当下各省卷《民族民间器乐曲集成》志书的记载看，其分布较为广泛，据邸媛[2]的统计，【五声佛】主要分布在内蒙古自治区、吉林省、辽宁省、陕西省、山西省、山东省、河南省、河北省、湖北省等省份[3]，且曲调变化较大。现举几例，详情如下：

① 亚欣、刘世富：《寺院音乐》，第 462 页。
② 邸媛：《对各地〈五声佛〉曲牌的初步考察与分析》，河北大学 2006 届硕士学位论文。
③ 北京智化寺也有【五声佛】，但作者没有收录其中。

谱例 110：部分省区【五声佛】核心曲调比较



通过比较发现，分布于各省卷的【五声佛】不论变化有多大，但是总是围绕着一个基本的核心曲调进行加花变奏，说明【五声佛】应该具有同一个母体。五台山佛教所存【五声佛】以及“八大套”中【五声佛】亦是如此，五台山现存【五声佛】主要是罗睺寺 1910 年抄本中的【五声佛】【凡字五声佛】与 1935 年抄本【五声佛】【格念五声佛】【快五声佛】几种，相比较而言，其曲调上基本一致。现选取其中几例：

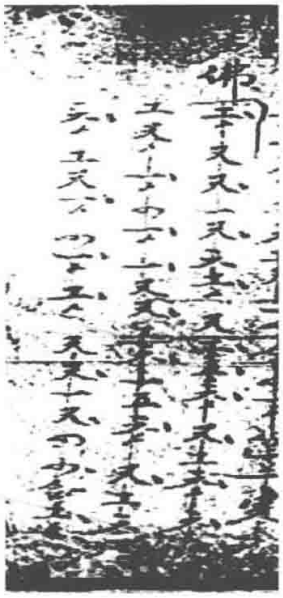


图 56：罗睺寺 1910 年抄本①

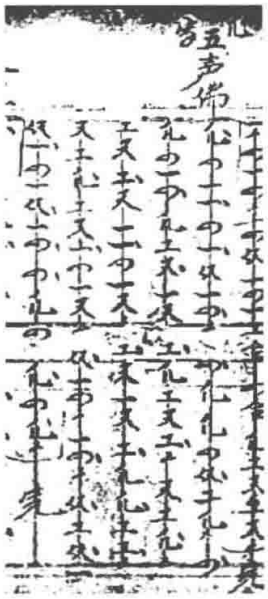


图 57：罗睺寺 1910 年抄本②

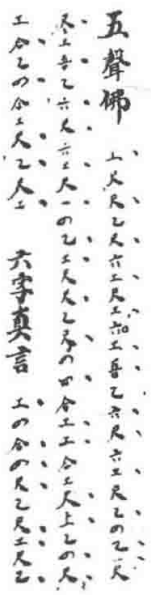
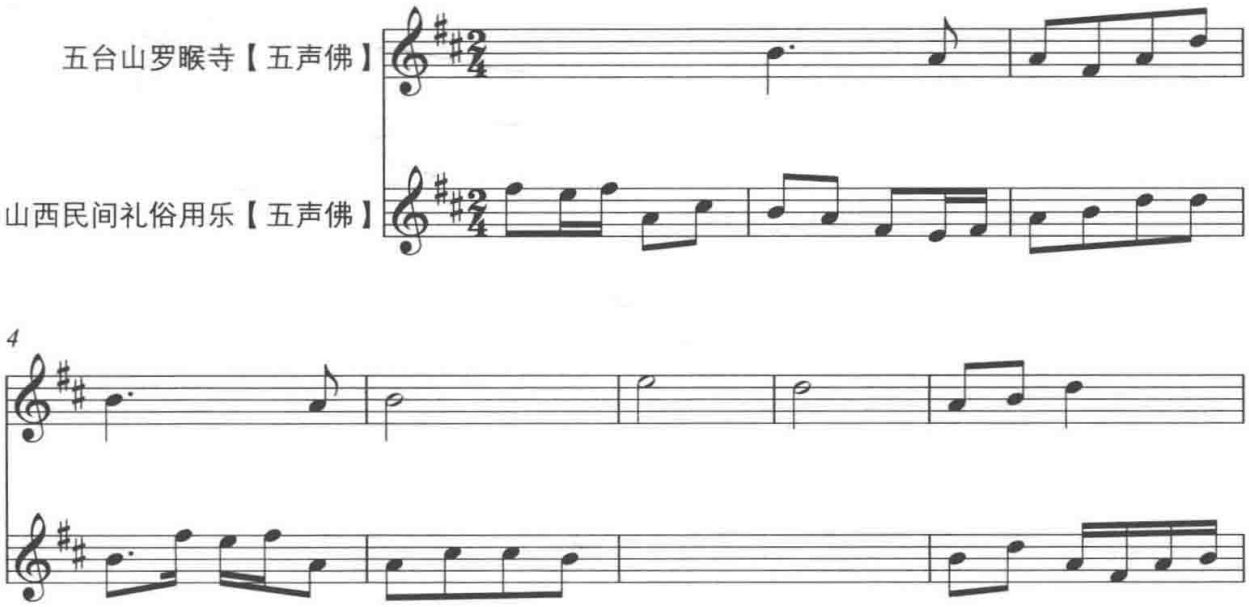


图 58：南山寺 1935 年抄本③

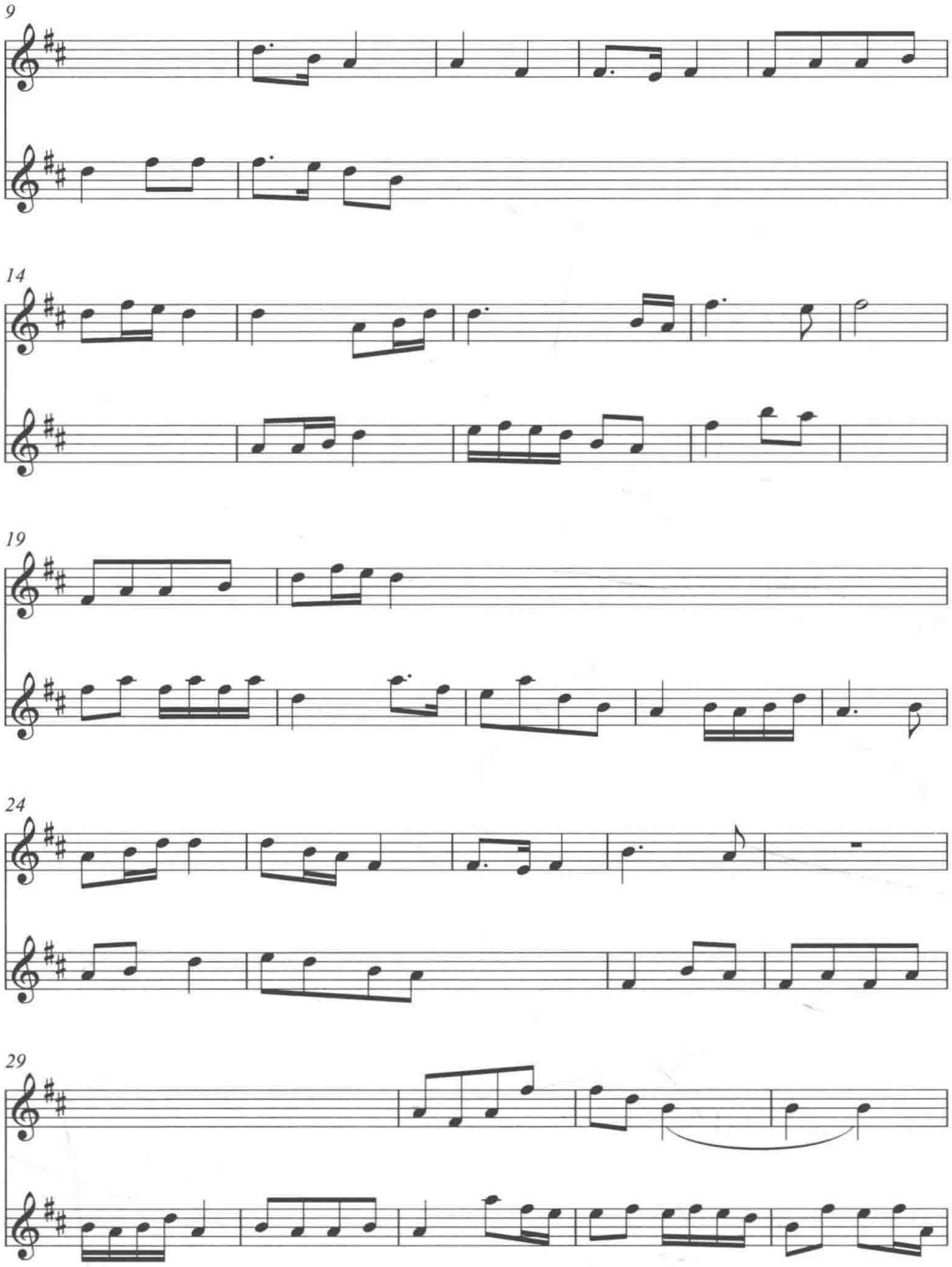
谱例 111：五台山罗睺寺【五声佛】与山西民间礼俗用乐【五声佛】比较

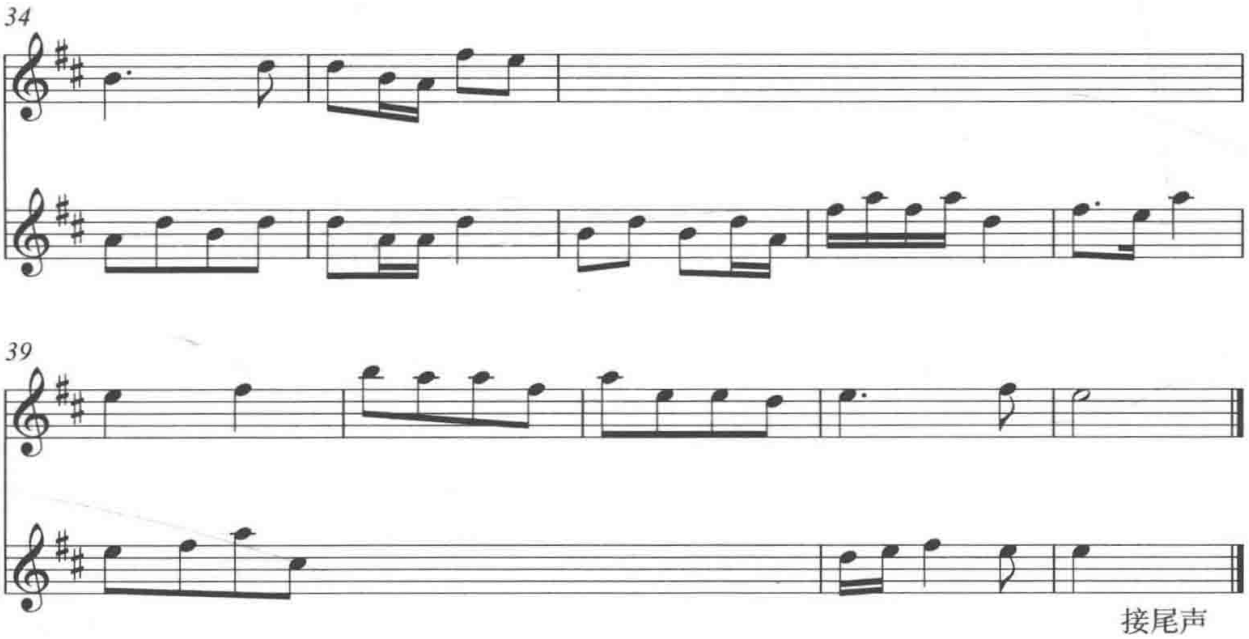


① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 206—207，乐谱影印。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 211 页，乐谱影印。

③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第 255—256 页，《禅门五音歌曲》影印本。


9
14
19
24
29



第八首【西方赞】

【西方赞】也是一首僧俗普遍为用的曲牌。五台山所留谱本主要有三种，经比对核心曲调基本一致，其在菩萨顶、镇海寺、罗睺寺依然传承，主要用于六月法会期间的演奏。亚欣所记的【西方赞】与之也基本一致，且主要用于民间丧葬仪式中。

图 59：罗睺寺 1910 年抄本①

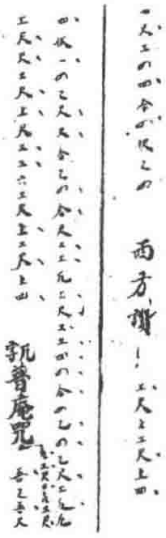


图 60：南山寺 1935 年抄本②

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 207 页。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 267 页。

西方赞

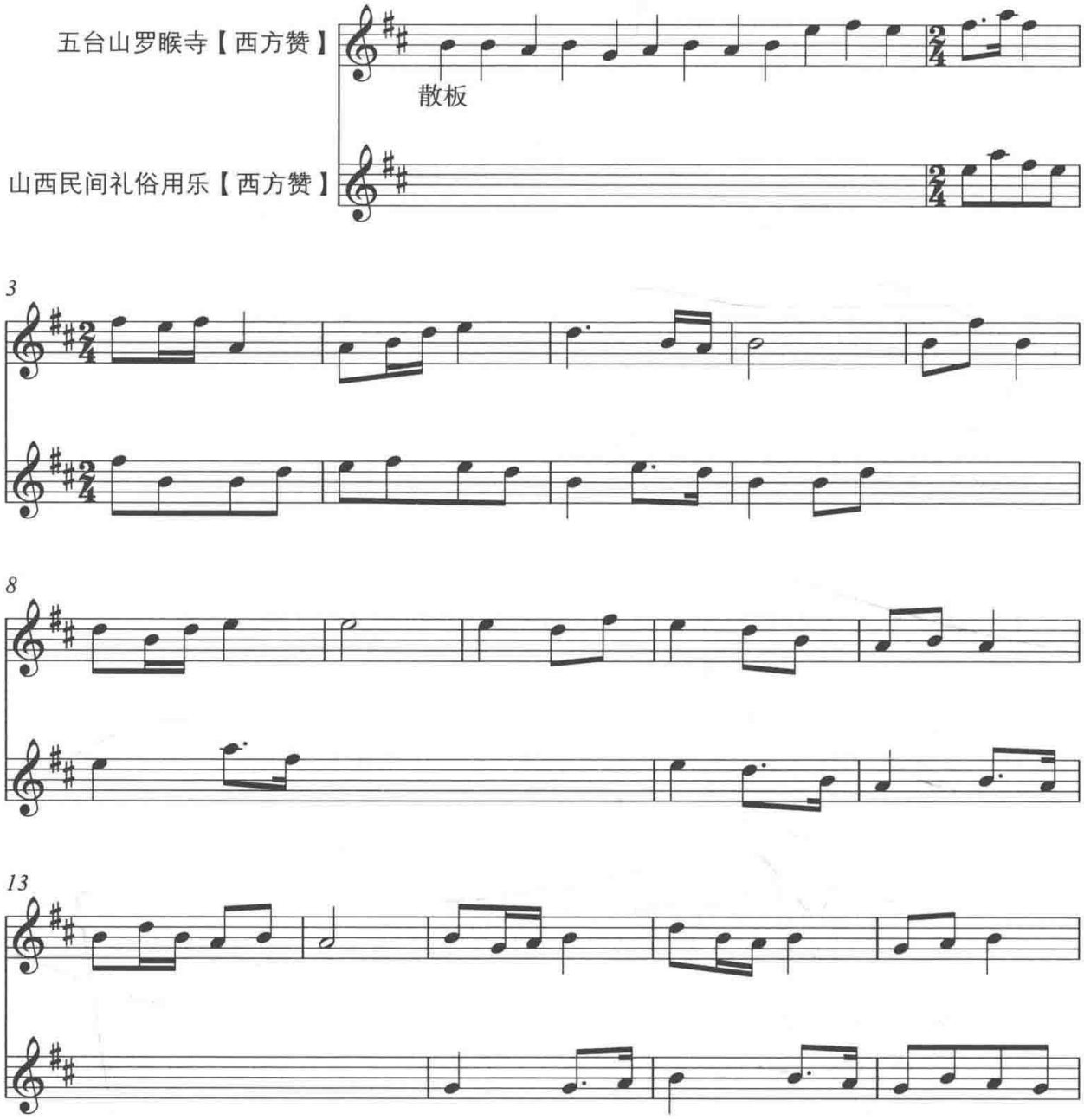
四尺一四一工工合四. 工四合工、四合四. 工合四.

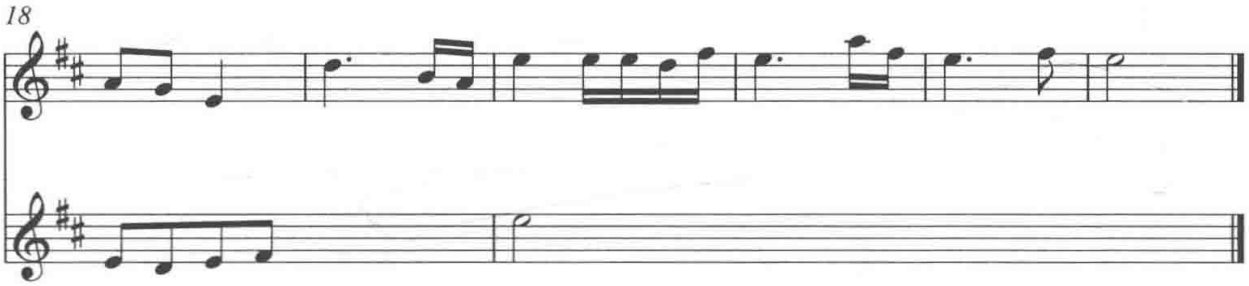
尺一四. 合工尺、 工尺上、 上尺工、 工尺上、

工尺上、 四一一四尺一四

图 61：五台山镇海寺当下传谱

谱例 112：五台山罗睺寺【西方赞】与山西民间礼俗用乐【西方赞】比较





第九首【普庵咒】

【普庵咒】可以说是当下僧道俗应用最为广泛的一首乐曲，原称《普庵大德禅师释谈章神咒》，又名《释谈章》，为南宋禅师普庵所创。但作为一首器乐曲，最早出现于1592年张德新编撰的《三教同声》曲谱中。据杨春薇的研究："明代古琴谱《三教同声》采用了当时寺院中流行的诵讽曲调，首次使《普庵咒》以器乐曲的面貌示人，其后，历代众多琴谱都对其进行了记载。同时，在民间的多种音乐形式中，诸如：佛教寺院音乐、琵琶独奏音乐、弦索乐合奏、冀中音乐会、吹打乐、丝竹、昆曲、宫廷音乐等，《普庵咒》一曲也被广泛运用和传唱……民间流行的各乐谱版本与明、清两代的古琴谱在曲调上联系密切，其采用的基本特性曲调与《三教同声》等各琴谱版本基本相似，具有一定的渊源关系。"①

作者指出，五台山寺院音乐青庙禅曲吹腔之部运用了原《三教同声》谱中的"A（材料）—过渡材料—B（材料），三个特性音调，较完整地使用了《三教同声》中曲调"②。那么是否如此？我们在五台山共发现好几种"版本"的【普庵咒】，比如罗睺寺1910年抄本《宫商角□□》中"六字普庵咒""工字普庵咒""四字普庵咒"③ 以及南山寺1935年《禅门五音歌曲》中"乙字普庵咒""工字普庵咒""凡字普庵咒"④，其虽然变化较多、调高不同，但调式均为徵调式，且依然能够分辨出基本旋律的一致性。当下，南山寺每到节日法会期间，早课中会加念【普庵咒】（格念）。

① 杨春薇：《普庵咒研究》，《中国音乐学》2004年第4期，第83页。
② 杨春薇：《普庵咒研究》，第94页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第214、237、238页。
④ 韩军：《五台山佛教音乐》，第259、265、267页。

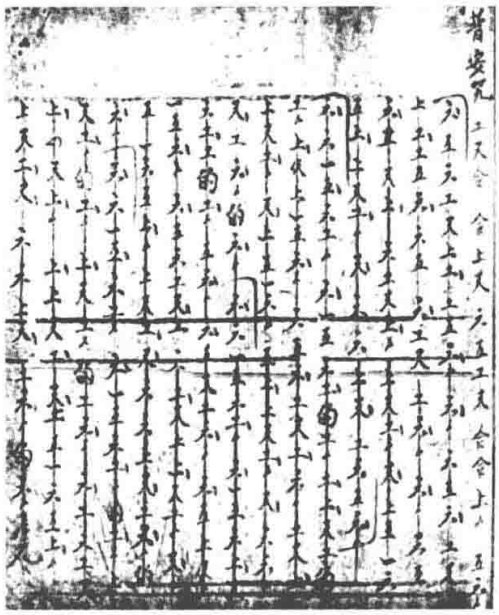


图 62：罗睺寺 1910 年抄本

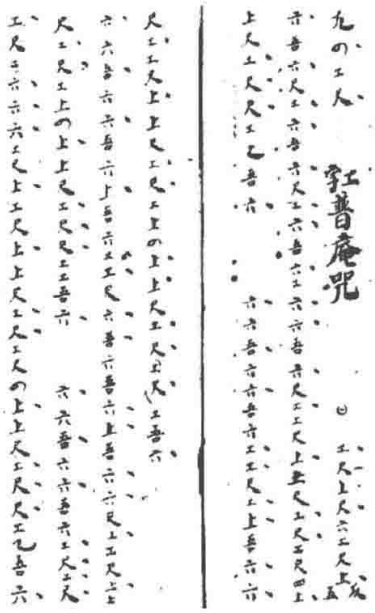
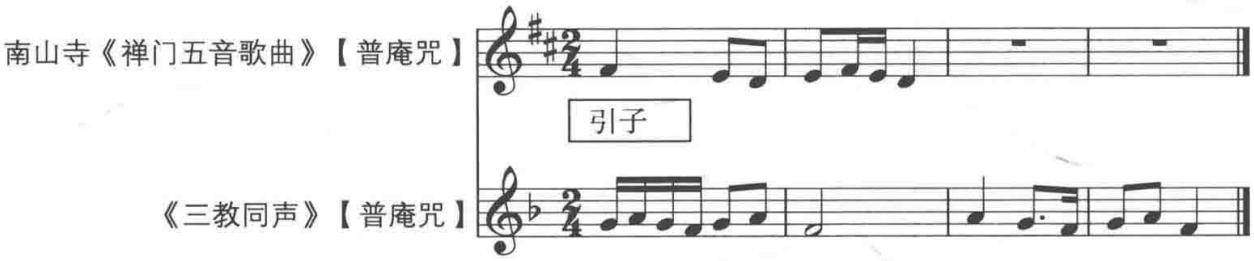


图 63：南山寺 1935 年抄本

笔者以五台山南山寺 1935 年抄本《禅门五音歌曲》中【普庵咒】[①] 与《三教同声》中【普庵咒】的核心音调[②]进行比较后发现，五台山南山寺所存【普庵咒】的结构形式为：引子—A—过渡材料—B—过渡材料—B—过渡材料—B，并非《三教同声》中 A 与 B 的循环，A 段只出现了一次，而是“过渡材料与 B”的循环，下面做比对分析。如下图：

谱例 113：南山寺《禅门五音歌曲》【普庵咒】与《三教同声》【普庵咒】比较



① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 265 页。

② 杨春薇：《普庵咒研究》，第 89 页。

5

A段素材

10

15

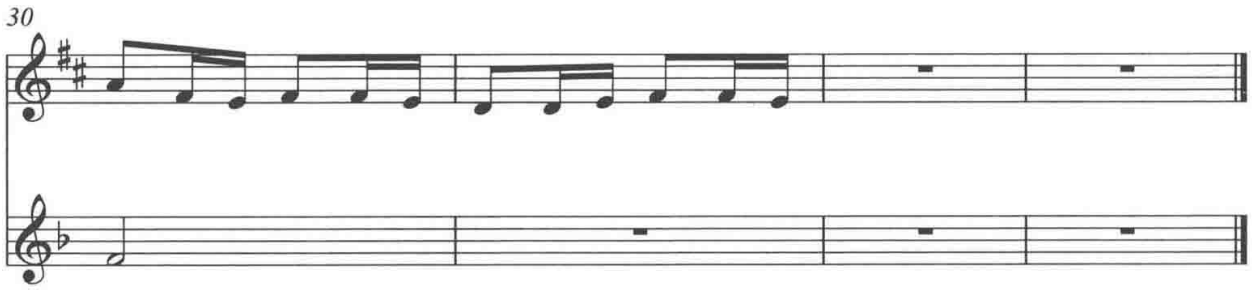
B段素材

20

25

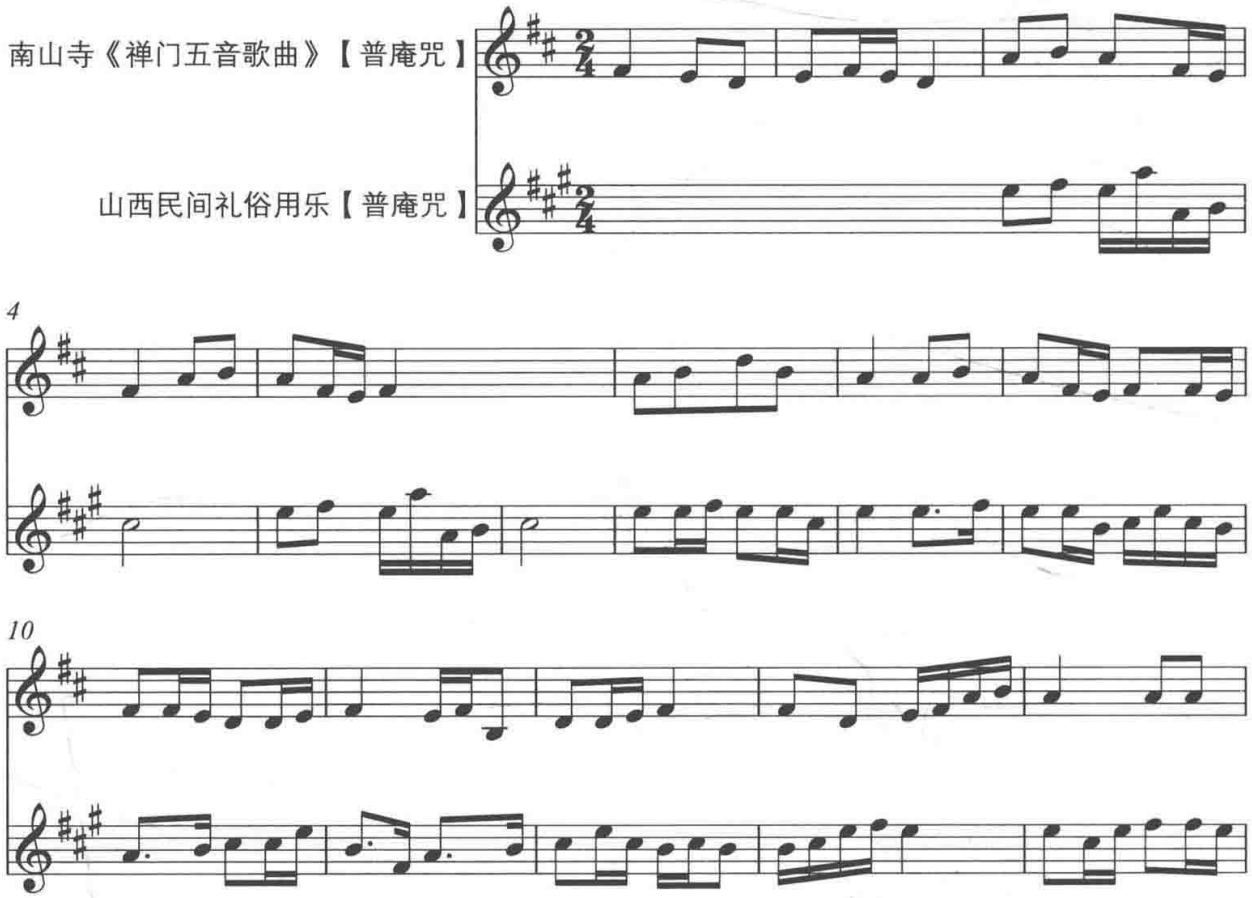
C段素材

3

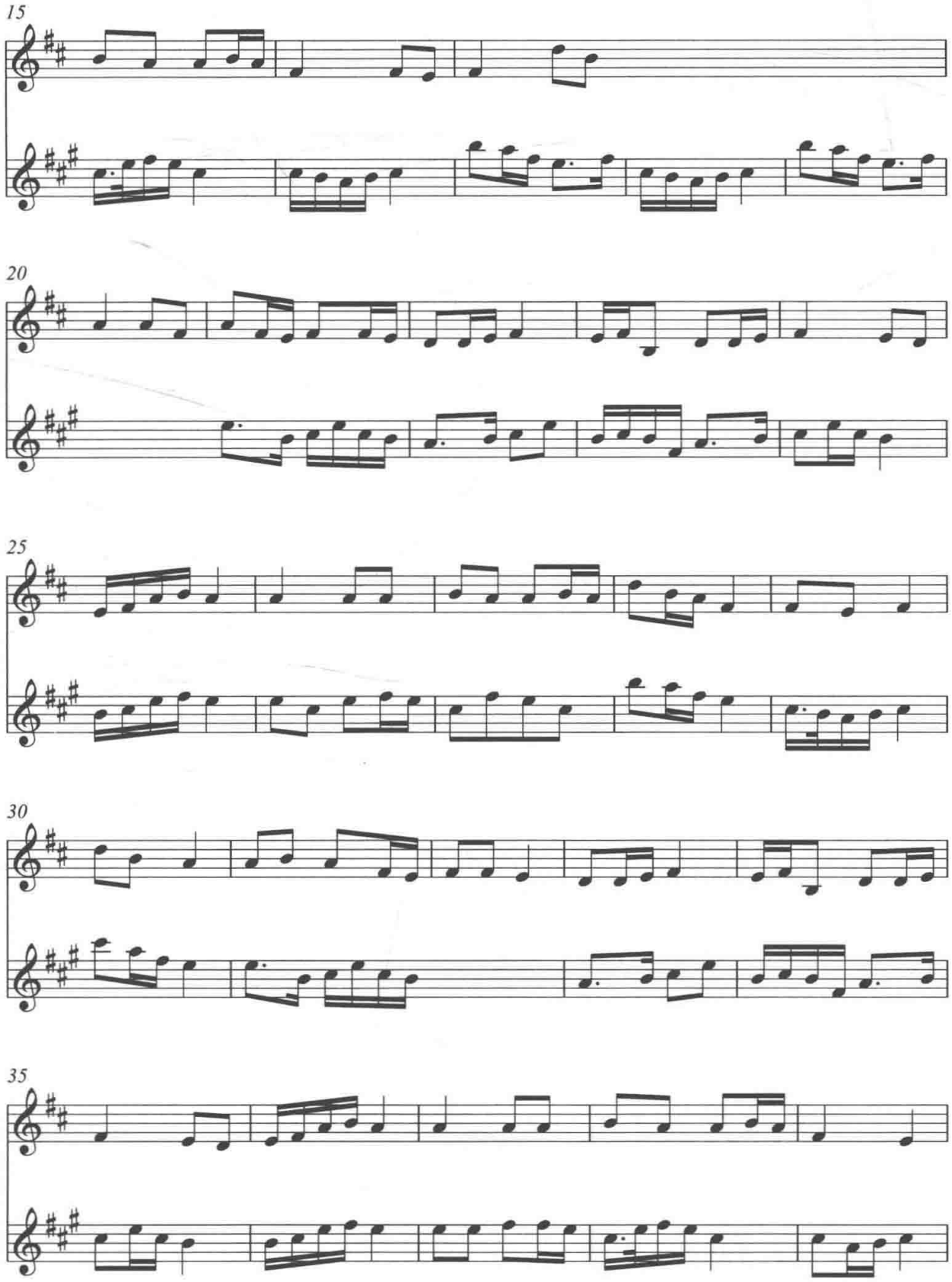


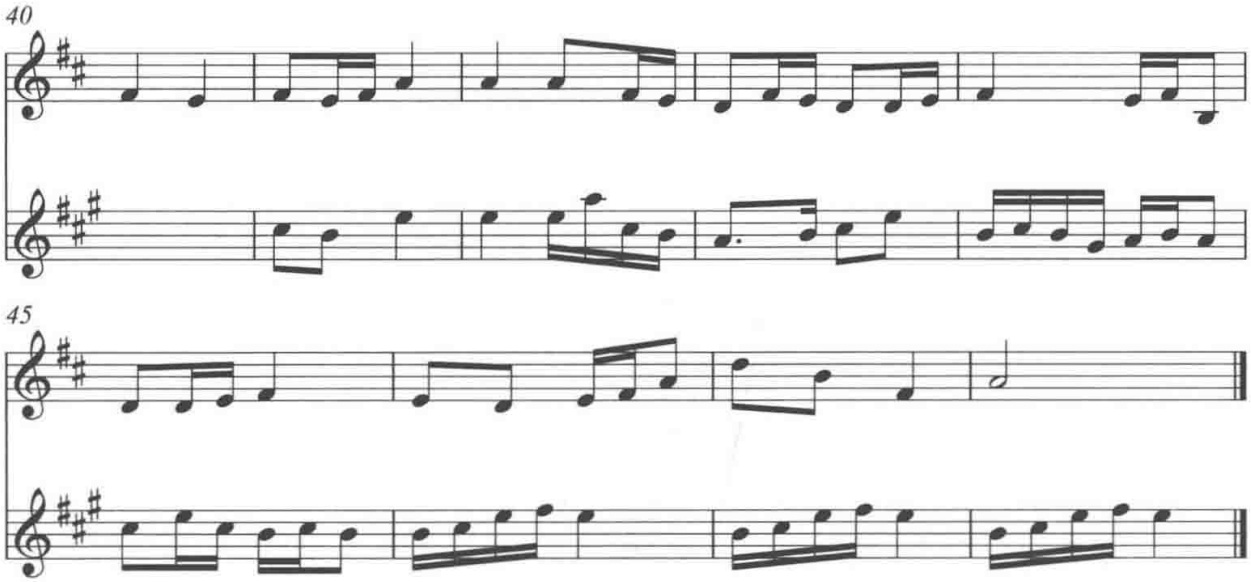
经比对发现，五台山【普庵咒】与《三教同声》之【普庵咒】基本一致。那么，五台山【普庵咒】与亚欣所记录的“八大套”中的【普庵咒】是否一致？为此，笔者也进行了详细的比较，结果亦是如此。可见，【普庵咒】之于全国的传承恰如杨春薇比较分析的一样，僧道俗应该同源。详情如下：

谱例 114：南山寺《禅门五音歌曲》【普庵咒】与山西民间礼俗用乐【普庵咒】[①] 比较



① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 480 页。


15
20
25
30
35



后面重复7小节

第十首【采茶歌】

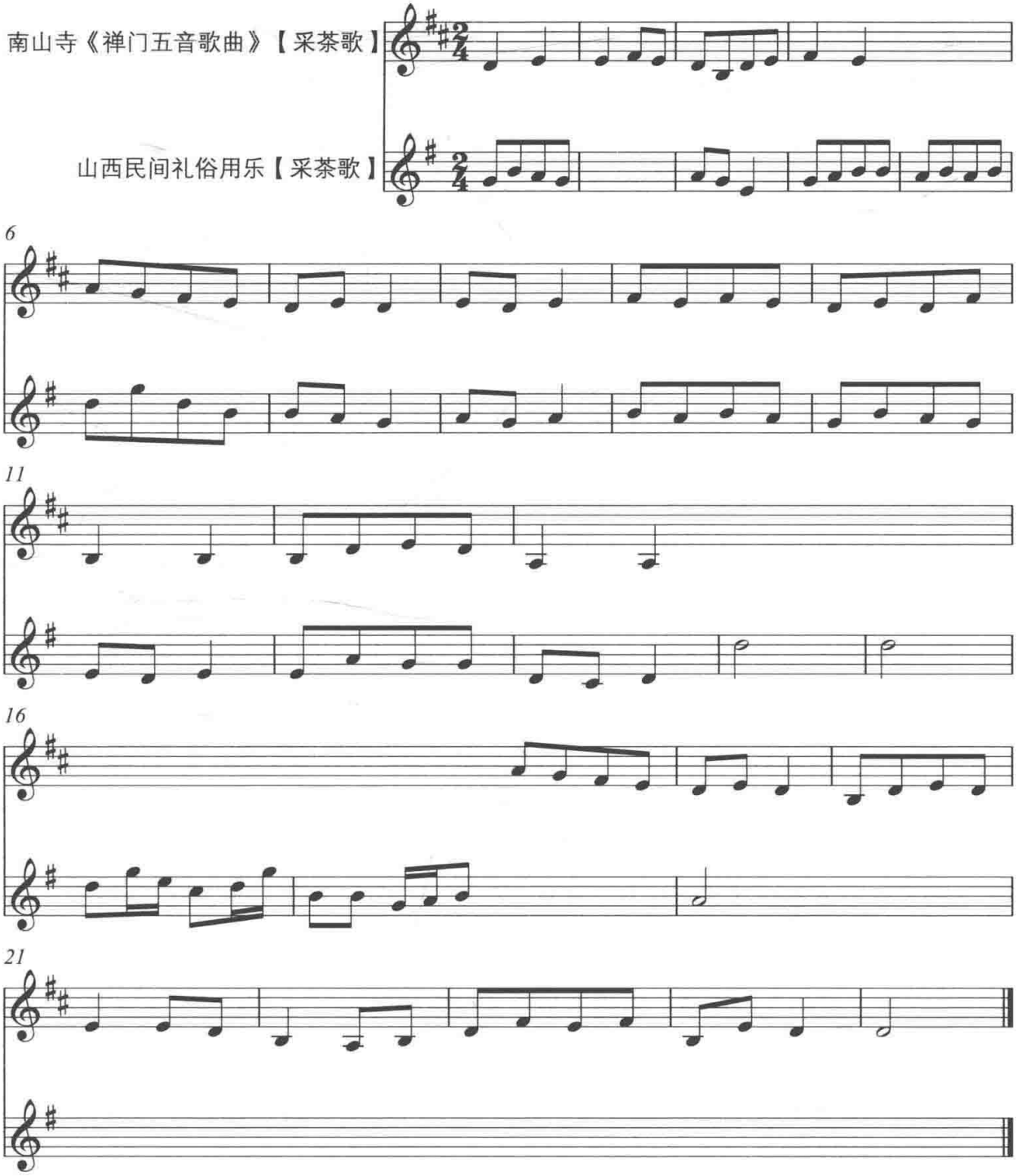
【采茶歌】在五台山罗睺寺1910年抄本《宫商角□□》以及南山寺1935年抄本《禅门五音歌曲》中都有记载，虽后者名作【彩茶歌】，但“彩”实为“采”之讹字，实质上两曲调基本一致。笔者将其与亚欣在1948年所记录的“八大套”中的【采茶歌】① 以及山西群众艺术馆编《山西民间器乐曲选·八大套》中的【采茶歌】② 进行比对分析，发现其曲调基本一致。

图64：罗睺寺1910年抄本③

图65：南山寺1935年抄本④

① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第493页。
② 山西群众艺术馆编：《山西民间器乐曲选》，第73页。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第249页。
④ 韩军：《五台山佛教音乐》，第266页。

谱例 115：南山寺《禅门五音歌曲》【采茶歌】与山西民间礼俗用乐【采茶歌】[1] 比较



① 山西群众艺术馆编：《山西民间器乐曲选》，第 73 页。

以上仅选取了十首曲目进行比较分析，除此之外还有很多曲目比如【千声佛】【十二层楼】【推碌碡】【寄生草】【茉莉花】【爬山虎】【绵搭絮】【走西口】【苏武牧羊】【苦伶仃】【哭皇天】【撇白菜】【银纽丝】【割韭菜】【净瓶】等也实为同名同曲。这揭示出五台山佛教音声与山西民间礼俗用乐具有非常明显的相通性与一致性。但是需要着重指出的是，五台山佛教所用音声并不是五台山所独有，它们在各省卷《民族民间器乐曲集成》志书中皆有记载，山西“八大套”中曲目也并非山西所独有，而是全国皆有。因此，五台山佛教所用音声与山西民间礼俗用乐的相通性不是五台山的特殊现象，而带有全国范围内的普遍性。五台山佛教音声与山西民间礼俗用乐之间的关系实际上是中国佛教音声与民间礼俗用乐关系的真实反映。

第四节　佛教音声与民间礼俗仪式用乐异同解析

通过前文的比较分析我们已经得出结论：佛教音声与民间礼俗仪式用乐之间既存在着诸多不同，也存在一定的相通性甚至是一致性。究其主要原因，既是自然传播下的涵化，也是国家主导下的多重制度使然：乐籍制度下中国传统音乐主导脉络的一致性传承以及《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施使得国家在场下的“官乐”向民间、寺院分流，形成佛教音声与民间礼俗音乐两大支流，积淀成不同的音声风格与功能阐释。与此同时，佛教与民间不断地从“官乐”体系中拿来为用，寺院对周边民间礼俗用乐不断地吸纳，还俗僧人在民间的音声佛事活动，僧、俗音声又实现了异化之后的互通与合流，导致了“同一祖源”下分流出的“两大音声支系”的相通性与一致性。

一、从“官乐”到佛教、民间礼俗仪式用乐的异化

关于官方用乐或者官署乐工创承的音乐如何被民间、寺院甚至是道观接衍这一问题，项阳先生曾做过深入的研究，其在《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》[①]《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》[②]《佛教、道教与民间乐社用乐相

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第16—24页。

② 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，第6—14页。

通性的思考》[1] 等多篇文论中详细地揭示了“官乐民存”，即官方用乐如何分流到民间、寺院、道观的过程。在前面的章节中，笔者又以大量的谱例对官乐、民乐、佛教音声三者之间的亲缘缔结做出了实证分析。实际上，作为“母体”的“官乐”一旦被分流到“宗教”与“世俗”两个不同的“领地”，必然异化，从而形成不同的文化属性。

音乐文化属性的形成与时间、场域、功能等综合的文化生态环境紧密相关，相同的音乐、不同的释俗分流会产生宗教与世俗的异化，不同的音乐更是如此。佛教与民间礼俗音乐之所以会形成不同的风格特征与文化归属，恰恰与其本身所处的礼俗、仪式、信仰等综合的生态环境紧密相关。不一样的生态环境造就了不同的音声及其为用方式，也就形成了其不同的个性特征。

就佛教音声而言，佛事活动是佛教音声的生存载体，也是佛教音声区别于他种音声的根本特质。不同的佛事伴有不同的音声，不同的音声亦彰显出不同的佛事活动，“音声佛事”可谓是音声与仪式缔结的最佳阐释。自古印度时期，佛教就形成了朝暮课诵、行像、浴佛、般遮于瑟、葬亡、佛塔供养和放焰口等佛事活动，可谓名目繁多。进入中土之后，这些名目繁多的佛事活动被承袭发展，并形成了特色化的佛事音声，不论是诵经、说法还是伎乐供养都与中国语言、中国传统音乐发生了亲密缔结。主动吸纳世俗音声进入佛教音声体系、国家敕赐专业乐工进入寺院伎乐供养、《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施等多重力量，使得“官乐佛存”成为了可能。这个问题笔者在前面的章节中已经进行过详细的解析，在此不再赘述。

一旦进入寺院，不论其原有音乐是何种身分、风格，都会被佛教糅合成为佛事活动的重要组成部分，慢慢浸染出特有的佛教韵味。以当下五台山的寺院来分析，不论是青庙的早晚课诵、普佛（吉祥普佛、延生普佛）、放焰口、放蒙山、水陆法会、千僧斋等佛事活动，还是黄庙的六月大法会、跳鬼等都有相应的音声相伴随。它们不仅承载着不同的音声类型，而且也彰显出不同流派的个性特征。不但汉传与藏传佛教音声存在诸多不同，就是在“青庙”的南派与北派之间也存在着明显的

① 项阳：《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，第1—6页。

差异。当然，在五台山台内寺庙与台外寺庙的音声中也会表现出区域性的差异来。①

如是说明，佛事活动既是佛教音声本质特征的塑造者，也是不同流派音声差异的主要表征体系。失去了这种佛事活动的“约束”，音声也就失去了其文化归属的定位。而恰是这种佛事活动的模式化及其框架约束，才引发佛教在形成其固有风格的同时，也彰显出与民间礼俗仪式用乐的诸多不同。

从民间礼俗层面分析，当下中国的礼俗可谓繁多，比如有婚丧礼俗、迎神赛社、祈雨以及其他各种名目繁多的诸神祭祀仪式，其中最为典型的应该是礼俗仪式。在《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》中所辑录、记述的各种仪式大部分都沿袭至今，并且有很多实为官方仪式的接衍。“今议居丧致祭，只许请服亲、至戚，非仕宦之家不得擅用礼主及僭行三献礼，并不得滥用鼓乐，献羊豕，以滋僭越繁费。”②

古时初献、亚献、终献所构建的“三献礼”实为国家典礼仪式中的重要部分，只有官宦之家才有资格使用，普通老百姓显然不能僭越，故上述文献中指出“非仕宦之家”居丧致祭禁止“三献礼”行为。但是从当下的丧葬仪式中分析，“三献礼”是为丧葬仪式的一种普遍存在，这也恰好说明了民间礼俗实际上有很多是对国家礼制仪式的接衍。笔者在山东省平邑县仲村镇乐里庄村调查的时候，从丧葬仪式的“主礼生”那里看到了一本《应酬大全》，里面详细记载了丧葬仪式的整个过程，现选取其中一段“夜祭内三献辞灵礼”记录如下：

通赞：肃静，执事者各司其事，司鼓者击鼓（乐人报，鼓罢一通）。司号者扬号（乐人报，号罢一通）。

再击鼓；再扬号……鸣炮、闪门；乐奏启门乐（乐人报启门乐已罢）。

正引：诣盥洗手……上香献酒、献果品。献礼已毕……作乐行“参神礼”。

通赞：启户燃灯，引孝子行“初献礼”。

---

① 屈洪海：《五台山台内、台外佛教音乐传承探析——以民国时期的两部佛乐曲谱为例》，第140页。

② 《洪洞县志》，转引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，第669页。

正引：……金竹献羹匙，初献果品，初献雏鸡；初献尾鱼……初献神食；献礼已毕……

通赞：众宾座，孝眷跪，作歌乐“侑食”（乐人报乐止），启户燃灯，众宾立，孝眷兴，诣孝子行“亚献礼”。

正引：……进献者进献，亚上香；……亚献南果；……亚献神食。献礼已毕……

通赞：合户照灯，众宾座，孝眷跪，作咔乐侑食……众宾立，孝眷兴，诣孝子行“终献礼”。

正引：金竹献羹匙，终献果品；仲献南果……仲献神食，献礼已毕……哀止，执仗兴，平身。

通赞：合户照灯，众宾座，孝眷跪，作【朝凤乐】，以“贺神欢”。①

通赞、引赞实为国家典礼仪式中谙熟礼仪程序的专职导引人，“三献礼”也是国家祭祀仪式中的重要仪式程序。下面选取明朝嘉靖八年（1529）太常寺主持的祭祀太岁“三献礼”简况如下：

乐舞生就位，执事官各司其事，赞、引赞就位，典仪唱“迎神”，奏乐，乐止。赞两拜，典仪唱“奠帛，行初献礼”，奏乐，执事官捧帛爵，诣各神位前奠，讫，乐暂止。赞、引赞跪，典仪唱“读祝”读讫，乐复作。赞俛伏，兴，平身，乐止。典仪唱“行亚献礼”，奏乐，仪同初献，惟不献帛。读祝，乐止，典仪唱“终献礼”，奏乐，仪同亚献。②

如是分析，民间礼俗仪式很多是国家礼制仪式接衍后再创造的产物，虽然不可能汲取全部，但框架还是基本效法接衍，加之与民风习俗相缔结，从而成为兼具礼制与习俗的礼俗文化传统。项阳在其《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》一文中分析：“如果我们与中国传统文化进行更深层次的接通就会发现，

① 山东省平邑县仲村镇西乐里村朱姓主礼生所保存。

② ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷三六，清乾隆十八年刻本，第12页。

这些礼俗都可以归结到中国传统大文化中‘礼’的理念之下。礼俗，实际上是国家礼制的俗化显现。”①

杨孟衡在其《民间赛社“乐星图”解——上党古赛乐艺建构考析》一文中指出：“上党古赛实际应用的乐艺曲目主要是唐宋教坊大曲，尤其是宋教坊二十八调四十大曲。”②

如是，民间礼俗仪式用乐实为对国家礼制与民间习俗融合发展之后的仪式传统。换言之，民间礼俗仪式是民间礼俗音乐的本质特征，是与他种音乐相区分的本质特征。不同的民间礼俗仪式会运用不同的音乐表现不同的主体，从而呈现出丰富多彩的特征，其中既有对神鬼的祭祀，也有和睦人际关系的功能，活泼与庄严兼而有之，与佛教音声只有庄严的单一性显然存在较大反差。

相较而言，作为民间礼俗仪式主要承载者的民间班社多能与时俱进，会随时纳入时令小曲用于不同的礼俗仪式，以满足不同阶层的受众群体的需要，不论是乐器使用还是乐曲编制，都相当开放。佛教寺院也有吸收世俗小曲进入佛教音声体系的传统，但是与民间相比，其开放性显然是有限的或有条件的。历时地看，历代皆有积淀；共时地看，则相对较为封闭。如是，对社会主流音乐吸纳程度的不同也会在两者之间的用乐类型中产生差异。

十里不同风。中国是一个地域辽阔的多民族国家，其礼俗仪式也存在着某些特定的差异，故不同地区的不同礼俗仪式，渐而固化形成不一样的礼俗仪式用乐。而佛教音声在进入中国之后，分枝散叶，形成了汉传、藏传、南传三个流派，流派之间在相通性的基础上也存在着较大差异。因此，不论是佛教还是民间礼俗仪式，由于区域的不同，也表现出极大的差异性。

二、民间礼俗仪式用乐与佛教音声的相通与合流

在前面的章节中，笔者以大量乐谱进行比较做出分析，揭示国家典礼用乐与佛教、民间礼俗仪式用乐中所存在的同名同曲现象。因此不论是民乐佛存，还是佛教音声之民存，都是一种真实的客观存在。尤其是在佛教信仰盛行的文化传统中，作

① 项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，第3页。

② 杨孟衡：《民间赛社“乐星图”解——上党古赛乐艺建构考析》，《文艺研究》2000年6期，第86页。

为音乐文化重镇的寺院，不仅为寺院提供了习学世俗音声技艺的平台，而且也为民间班社承袭佛教音声提供了可能，在相互的接触中互动交流、借鉴吸收，从而导致二者之间的相通性实为自然状态下的对接。而造成大规模的、全国性普遍存在的接衍现象不能仅限于自然行为的解读，还应该从国家行政层面来加以分析。笔者认为，佛教音声之所以与民间礼俗仪式用乐之间会发生交融合流，产生相通性与一致性，与乐籍中人的流布、礼乐制度的沿袭、瑜伽教僧的出现以及《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施紧密相关。

作为一种专业的音乐人员，乐籍制度下的在籍乐人不仅服务于宫廷、地方官府、军营，有的还被赐予寺院作为专职的伎乐供养人。他们既是社会主流音乐的承载者，也是将主流音乐带到民间、寺院的承载者。乐籍制度解除之后，有相当一部分乐工转投民间，以服务于民俗礼仪作为谋生手段，这无疑使之更好地将官方音乐及礼制仪式接衍到民间。而寺院方面，国家敕赐乐人进入寺院服务，必然会成为寺属音声人的师资力量，这在前面的章节中已经论述清楚。唐宋之后，寺院音声群体渐趋消失，伎乐供养虽转化为僧人行为，但是这些僧人的音乐老师上溯其源应该为乐籍中人。因此，乐籍中人的分流是佛教与民间礼俗用乐相通性的根本前提。从另外一个层面上分析，这些由乐籍中人所创承的主流音乐一部分被寺院自己拿来为用，一部分由帝王、贵胄送到寺院礼佛，但不管是哪一种，一旦被寺院接衍，实际上也就形成了佛教寺院与乐籍体系的对接。如是，由同一种专业音乐制度下创承的音乐被带到寺院、民间，必然会产生一定的相通性与一致性。换言之，乐籍制度下中国传统音乐主导脉络下的一致性传承实为两种用乐相通的根本性前提。

“礼乐相须以为用”是中国礼乐文化特质的最好表达。从宫廷、王府、地方官府到军队甚至是寺院道观，形成了一个自上而下传承的礼制仪式用乐传统。上行下效，礼乐制度虽是官方主导下的音乐行为，但是却对民间礼俗仪式乃至佛教有着巨大的影响，官方礼制与民风民俗紧密缔结，佛教寺院伎乐供养与礼乐文化相融，从而形成中国传统礼乐文化在不同空间、不同信仰的表征体系。虽为不同，但所凸显的祭祈功能却是相通的。这种“同功（功能）系统”所引发的仪式用乐又促进了相互之间的借鉴吸收，导致了更多的相通性与一致性。

明太祖朱元璋所推行的瑜伽教僧培养制度是中国佛教历史上史无前例的事件，它形成了一个专门的从事瑜伽焰口的职业化群体——瑜伽教僧（应付僧），其待遇与地位都超越了禅僧与讲僧。这种更加“亲民”的僧人无疑是佛教音声向大众传播的最佳载体，也是民间班社学习佛教音声最为方便、快捷的途径。其中，有的瑜伽教僧直接与民间乐班搭班组合，共同为民做佛事，例如甘肃天水市秦城就有出土过宋代僧俗共同做法事的砖刻①（如下图）。如今我们依然能够在各地看到这种应付僧的存在，五台山周边更为集中。

图 66：天水市秦城出土的宋代佛教法事图（砖刻）

如果说，明太祖的教僧培养制度为佛教音声走向民间提供了人力资源，那么明成祖将世俗社会流行的南北曲御制成《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁赐给寺院，则直接让那些本来可能在民间即已耳熟能详的旋律变成佛教音声的重要组成部分。这些进入寺院的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》虽开始是以“歌”的形式进入，但在代代相传的过程中，僧尼将其器乐化，使之既能为“诵经”伴奏，也能单独演奏，从而使这些曲目分化形成了“格念”与“器乐”两种形态，拓宽了其为用场域及表现功能。声乐曲器乐化成为寺院与民间用乐的一种共通现象，这点项阳在其《关于“吹歌”的思考》② 中已有详细论述，笔者在本文前面的章节中也进行了分析探讨。

可以说，《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施是造成佛教音声与民

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》，北京：中国 ISBN 中心，1997 年，彩图页“天水市秦城出土的宋代法事图”。

② 项阳：《关于“吹歌”的思考》，第 80—86 页。

间礼俗用乐相通性与一致性最重要的一个因素。如今我们不仅在五台山及其周边民间礼俗用乐中可以发现与《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》同名者，在各省卷“民族民间器乐曲集成”或“戏曲集成”志书中亦会发现这些曲目的存在，这是佛教音声不仅与民间礼俗仪式用乐存在着相通性，而且也与国家典礼用乐，甚至是与戏曲用乐有着亲缘关系的体现。

第七章　五台山佛教音声与山西道教音声

山西的道教音声主要可以划分为吟诵、歌赞、仪式曲、器乐曲（套曲、配曲、铙钹点）四种类型，与五台山佛教音声的转读、歌赞、仪式曲、器乐曲（笙管乐和法器牌子）四大类基本一致。二者之间异中有同，同中有异。其中最大的不同体现在转读与吟诵层面，最相通一致的则体现在其他三个层面中。作为两种不同的宗教，相异实为必然；而其相通与一致则是儒释道三者之间交互影响、互为调适的结果，也是国家主导力量作用下的结果。

第一节　关于山西道教音声

山西道教音声是在中国道教音声发展的整体脉络中逐渐形成的一个独特分支。北魏寇谦之创立的《云中音诵新科之戒》是山西道教音声的发端。唐朝是道教音声发展的兴盛时期，作为李家王朝的兴起之地，山西的道教音声也得到了空前的发展。宋朝《玉音法事》的颁布实施、道士赴京进行声赞仪轨的培养制度促进了山西道教音声的统一规范。金元时期，伴随晋南地区芮城永乐宫的逐步建立，全真教在山西得到迅速发展，并形成“正一派”与“全真派”并存的格局。明朝承继宋朝道士参与国家祀典的传统，建立了神乐观，培养专门的乐舞生参与祭祀大典。各地分封王府的祭祀仪式也主要由周边道观的道士承应，山西王府遍及府州，故从客观上促进了国家典礼用乐的道士接衍及其礼乐下移的进程。清朝顺治时期，恒山祭祀由河北省曲阳北岳庙改到山西浑源县进行，此举更进一步推动了山西道教音声的发展。

从现有文献分析，山西道教音声的形成与北魏时期著名道士寇谦之道教改革、

建立“北天师道”并假托太上老君之名创立《云中音诵新科之诫》紧密相关。《老君音诵诫经》载：

> 老君曰：道官、箓生，初受诫律之时，向《诫经》八拜，正立经前，若师若友，执经作八胤乐音诵，受者伏诵经意卷后讫，后八拜止。若不解音诵者，但直诵而已。①

音诵虽名为神授，但理应是在原有道教诵经的基础上所形成的新的“韵调唱诵”。这是寇谦之对山西道教音声乃至中国道教音声发展最为重要的贡献。他所创立的新天师道在北魏得以轰轰烈烈地发展，他本人亦得到了太武帝拓跋焘的重用，并很快升为国师。北魏崇道灭佛，在佛教遭受到灭顶之灾的同时，道教却在这一时期走向了兴盛。《魏书》载：

> 始光初，奉其书而献之，世祖乃令谦之止于张曜之所，供其食物。时朝野闻之，若存若亡，未全信也。崔浩独异其言，因师事之，受其法术。于是上疏，赞明其事曰……世祖欣然，乃使谒者奉玉帛牲牢，祭嵩岳，迎致其余弟子在山中者。于是崇奉天师，显扬新法，宣布天下，道业大行。……遂起天师道场于京城之东南，重坛五层，遵其新经之制。给道士百二十人衣食，齐肃祈请，六时礼拜，月设厨会数千人。……
>
> 真君三年，谦之奏曰：“今陛下以真君御世，建静轮天宫之法，开古以来，未之有也。应登受符书，以彰圣德。”世祖从之。于是亲至道坛，受符箓，备法驾，旗帜尽青，以从道家之色也。自后诸帝，每即位皆如之。②

道教成为了北魏国教，皇帝即位必须“亲至道坛，受符箓”。寇谦之将道教与帝王政治缔结在一起，使道教得到空前发展。作为北魏腹地的山西尤其是晋北地区，道教的兴盛可想而知，这为诵经声赞的发展奠定了坚实的基础。

---

① ［北魏］寇谦之：《老君音诵诫经》，《道藏》（第18册），天津：天津古籍出版社，第210页。
② ［北齐］魏收：《魏书》卷一一四，第3052—3053页。

至唐，山西道教又迎来了新的繁荣。由于老子被封为李家王朝的祖先，所以道教也被视为其皇朝宗教并得到了唐太宗、唐高宗以及其后帝王的大力扶持："全国上下崇道成风，各地宫观林立，香火鼎盛，洪洞孙真人庙便是在当时背景下建的，占地300余亩，规模盛大。同时，恒山庄泉观、灵丘白音观、应县冲虚观、翼城庆雷观、洪洞水神庙等一大批宫观也相继建成。据记载，全省各地共建宫观庙宇几百处。唐玄宗时，把《道德经》列为诸经之首，下令每户人家必备一本《道德经》，并于开元九年（721），将当时住天台山的茅山派第十二代宗师司马承祯迎于宫中，亲受法箓，成为道士皇帝。中国道教发展到顶峰，山西道教也发展到了最繁荣的时期。"①

在道教盛行的唐代，乐工、文人都加入道曲道调的创作队伍中，就连帝王亦是如此，出现了以唐高宗、唐玄宗为代表的道曲、道调的官方创作。

《乐律表微》载："俗乐亦有二十八调，其调名杂用胡语，唐高宗自以老子之后，命乐工制道调，故七宫有道调宫。"②

《新唐书》："高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。"③

《通雅》载："道调，林钟宫也，唐高帝制道调，自以李氏老子之后也。会安林钟宫世号道调、道曲，唐俗乐二十八调有道调，属七宫也。"④

《册府元龟》载："（天宝十载）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。"⑤

《新唐书》载："帝浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》；茅山道士李会元制《大罗天曲》；工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦縚制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，亦皆奏焉。"⑥

这种专职乐工的创制，对中国道教音乐的"一致性规范"发展具有重要的影响。换言之，道曲、道调之所以在唐朝如此兴盛，完全是由于帝王皇权的积极干预，实为上行下效的产物。尤其是对于龙兴之地的山西而言更是如此。上述文中的

① 刘强：《道教在山西》，《文史月刊》2003年第10期，第62—63页。
② ［清］胡彦升：《乐律表微》卷五。
③ ［宋］欧阳修、宋祁等：《新唐书》卷二一，北京：中华书局，1975年，第311页。
④ ［明］方以智：《通雅》卷二九，北京：中国书店，1990年，第353页。
⑤ ［宋］王钦若等编纂，周勋初等校订：《册府元龟》，第569页。
⑥ ［宋］欧阳修、宋祁等：《新唐书》卷二二，第476页。

“庆唐观”就建立在山西胜浮山县的龙角山。相传武德三年（620），李世民领兵尾追刘武周部将至羊角山时，老君在羊角山显灵，传言符命归唐，预言李唐王朝可以享国千年。李渊闻言大喜，于是敕命在该山建老子祠，并改浮山县为神山县，改羊角山为龙角山。龙角山“庆唐观”即成为老子“祖祠”所在地，被历代奉祀。《通志》《明一统志》《山西通志》中都有记载：

> 唐武德二年二月，老子见于大树下，衣冠俨若，髣发皤然，白马在前，青童侍侧，谓里民吉善行曰：“吾唐皇帝之远祖也。”言讫不见。遂诣长安奏闻，命左亲卫都督杜昴于羊角山致祭，老子再见。复命有司于其地建祠。开元十四年，诏改“庆唐观”，御书额及碑文赐之。改羊角山为龙角山，并改浮山县为神山县。命高力士董修，前老君殿，次三清殿，又次三皇殿，内有六圣御容。后唐长兴中增修。宋景德二年二月，甘露降殿柏，白鹤来翔，敕建前后三门、道院、行廊，大小三百余间。天圣五年，诏改观为天圣宫。大中祥符七年，遣宰相王旦奉玉册玉宝，上徽号曰太上老君混元上德皇帝。①

宋朝，道教声赞发展到了一个新的阶段，以《玉音法事》的颁布实施、道士赴京培训声赞仪轨、道士参与国家祀典仪式这几个重要举措为标志。

《玉音法事》是北宋时期国家颁布实施的一套词、曲皆有的赞颂吟咏之范本，不仅附有特殊的“曲线图谱”，而且还有相关的斋醮科仪规范，是北宋之前斋醮科仪经韵的集成。此书应该是一种规范性的文件，不仅用于国家祀典仪式，而且作为各地道士进京习学的教材。《梦粱录》载：“太常礼直官前导，二内侍御辇扶侍，上自黄道，撒瑞脑香而行。至明堂殿小幄次，请上升御座，少歇，伺礼节严整。其登歌道士十余人，列钟磬二架，歌色琴瑟等，有五七执事人在殿上执役，殿前设宫架乐。”②

《梦粱录》“车驾诣景灵宫孟飨”载：“至宫幄少歇，奉常更奉行礼，内侍卷帘班道上御黄道，步至殿前，崇馆道士二十四员在殿墀下叙立，举玉音法事，上登殿

① ［清］王轩等：《山西通志》卷一六八，台北：华文书局股份有限公司，1696年，第3227页。
② ［宋］吴自牧：《梦粱录》卷五，杭州：浙江人民出版社，1980年，第39—40页。

行礼。”①

《续资治通鉴》载：“政和四年诏：诸路监司，每路通选宫观道士十人，遣发上京，赴左右街道录院讲习科道声赞规仪，候习熟遣还本处。”②

可见宋朝之时已经形成了道士到京师、州县统一进行培训的制度。山西在北宋时期大部分属于河东路，故其培训制度应该在山西亦有广泛的实施，这对山西的道教科仪及其经韵的统一发展具有重要的意义。

金元时期，全真教在山西得到了大力发展。其宫观林立，据杨晓国先生的统计，全真道观总数约在300座以上。③ 芮城永乐宫历经一百多年的修建方才完成，精美绝伦，成为了中国道教的三大祖庭之一，也成为山西道教发展历史上的重要里程碑。由此发展而成的“全真正韵”也成为各大宫观的科仪音乐。正一派与全真派在山西扎根传承发展，延续至今，其中晋北以正一道为主，晋南以全真教为主。

明朝，朱元璋从中央到地方都设立了专门掌管道教的专职机构，规范道教的发展，并承继宋朝道士参与国家祀典的传统，建立神乐观，培养专门的乐舞生服务于祭祀大典：“补国朝郊祀赞礼者太常寺之道士，奏乐者神乐观之道士。”④ 需要着重指出的是，明朝为了保证各地分封王府祭祀之需，不仅配给乐户、乐器、乐谱，而且专门选派神乐观的乐舞生前往教习，并要求其祭祀者首选附近道观的道童充任。

> 宁王府每年祭祀社稷山川，取府县学生员习乐舞供祀。今生员有定额以供应王府祭祀，预先演习动经旬月，有妨学业，宜令于附近道观选道童充用。命行在礼部议。从其言，如选不及数，则于本府军士余丁内选端谨者。从之，命各王府皆准此例。至是行在礼部，以郑王、襄王、荆王、淮王、梁王之国条具合行事宜以闻。诸国教祭祀乐舞者，例于北京神乐观选乐舞生五人，所用乐舞

① ［宋］吴自牧：《梦粱录》卷一，第4页。
② ［清］毕沅：《续资治通鉴》（第5册），北京：中华书局，1957年，第2357页。
③ 杨晓国：《金元时期全真教在山西活动探索》，《晋阳学刊》2004年第4期，第22—26页。
④ ［明］田艺蘅：《留青日札摘抄》卷三，北京：中华书局，1985年，第148页。

生选本处道士、道童，不足则选军余充之。诸国应用乐工二十七户，今随侍去者不足，则于所司乐户内选精通乐艺之人充用……等谨按王国赐乐之始，例选神乐观乐舞生五人，往教习之，诚以其精习有素也。①

山西实为明朝王府的重要分封地，史籍中记载了3个重要藩王府以及76个郡王府，这些亲王府与郡王府遍及山西府州，其祭祀显然是由神乐观的道士乐舞生来教习，而充任者首选附近道观的道童，这是国家规定。周边道观与王府祭祀音乐的缔结，成为其后礼乐下移、上行下效的契机。而明成祖朱棣制定《大明玄教乐章》与宋朝的《玉音法事》异曲同工，实为国家行政举措下的唱诵规范，为其后道教用乐一致性的传承奠定了基础。

清朝基本沿用明朝旧制，即征用道士参加国家祀典，包括五岳祭祀。而需要强调指出的是，作为五岳之一的恒山是历代帝王祭祀的重要对象，其祭祀地点在清朝之前一直是在河北曲阳北岳庙，直到清顺治时期才改到了山西浑源。浑源成为北岳祭祀地，对其周边道教乐班的发展带来了强大的推动力量。其后虽然历经战争、政治运动以及其他种种因素，道教渐趋衰微，但是世代积淀在人们心中的道教信仰，在民间礼俗尤其是丧葬、祭祀中仍然保存，运用道乐的传统并没有消失。时至今日，不论是晋北还是晋南，那些流布在山野乡村、民风民俗中的道乐班应该就是这一传统的延续。

《道教音乐》②、《朔州民间歌舞》③、《音乐·道教·恒山》④、《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》、《忻州市民间器乐曲集成》（油印本）、《秩序空间中的仪式乐班——阳高庙会中的阴阳与鼓匠》、《晋南传统音乐概论》⑤，以及《晋北地区民间道教科仪音乐研究》⑥ 等文论，都揭示出了山西道教音声中存在着大量的“俗乐”曲牌，而这些“俗乐曲牌”在五台山佛教音声中也是普遍存在的。正如“俗曲佛用”实为佛教音声创造的重要来源之一，道教亦是如此，有很多曲目实为拿

① ［明］王圻：《续文献通考》卷一〇四，杭州：浙江古籍出版社，1988年，第3720页。
② 刘建昌：《道教音乐》，《研究与辅导》1989年第3期。
③ 钟声扬、赵甫仁：《朔州民间歌舞》，香港：香港讯通出版社，1997年。
④ 李国瑞：《音乐·道教·恒山》，《黄河之声》1998年第6期，第20—22页。
⑤ 杨永兵：《晋南传统音乐概论》，北京：中国社会出版社，2008年。
⑥ 陈瑜：《晋北地区民间道教科仪音乐研究》，中央音乐学院2011届博士学位论文。

世俗音乐进行“道教打磨”的结果。当然也不能排除有很多为道教自创，譬如随“方音”生成的诵经音调以及其他歌赞等。但不论是自创还是拿来主义之后的改变加工，都渗透了道教的创造性，并在长期的使用中固化形成道教风格，从而出现了目前所认知的“道教音乐”。但“道教音乐”本身囊括了道教、民间、佛教中的很多内容，其中的音乐不纯粹是为道教专利，还有很多与他种音乐的“重合者”，这彰显出道教音声与佛教音声以及民间礼俗用乐的重要关联。

第二节　五台山佛教音声与山西道教音声比较

山西的道教音声主要可以划分为吟诵、歌赞、仪式曲、器乐（套曲、配曲、铙钹点）四种类型，与五台山佛教音声的转读、歌赞、仪式专曲、器乐供养曲（笙管乐和法器牌子）四大类分基本一致。其中最大的不同体现在转读层面，最相通甚至最为一致的则是在器乐曲之中。佛教虽然是为外来宗教，但是在长期的“中国化”过程中，却与道教音声存在着更多的“亲缘”缔结，表现出惊人的“相通性”。

一、法器为用编制的比较

就法器编制层面分析，山西道教与五台山青庙、黄庙寺院最为一致的是都有笙管笛云锣的编配，差异性最大的方面则为弹拨类以及丝弦类乐器如二胡、琵琶的加入。

道教音声中加入二胡、琵琶等乐器，在大同纯阳宫最为常见。实际上，丝弦乐器进入道教并非罕见。从当下来看，北京白云观、武当山道观、江西茅山道教观等都有丝弦乐器的演奏。何况琵琶本身就是国家礼制仪式中“大乐”编制中的有机构成，不断吸纳世俗社会的乐器、乐曲本来就是道教的一贯做法，其开放性显然要比佛教表现得更为突出。加之“火居道士”长期居于民间且与民间班社打成一片，“同化”现象更为“严重”，所以，在山西道教能够见到丝弦乐器甚至是电声乐器的身影也就十分正常了。

唢呐（嘉林）、法螺、洋号（刚洞）是五台山黄庙与山西道教共有的法器，黄

庙中的嘉林一般吹出“呜呜”的声音，不吹旋律，主要用于迎送大喇嘛的道路仪仗以及跳鬼（跳布扎）的仪式中。就山西道教而言，唢呐广泛出现在晋南地区，并随着僧道合流的现象出现，晋北地区一般没有，这与“鼓匠”班有着重要的区分。法螺与洋号（刚洞）是黄庙中最为常用的法器，经常用在诵经、绕殿以及其他的法事活动中，具有震慑厉鬼、降魔除怪的作用，当然也是山西道教音声中最为常见的类型。其中洋号主要出现在晋北地区，鼓匠与道教皆有，在鼓匠中主要用于吹歌、吹戏，在道教班社中也主要有震慑厉鬼的作用。

木鱼、铛铛、钟磬是五台山青庙寺院与山西道教共有的法器，黄庙寺院几乎没有，其主要用于诵经时的“击节”。关于其具体的为用技巧，孟至岭道长指出：“在道教音乐中，鱼子一般领经、领路，而鼓则是通灵，同时由于鼓的声音较大，在道教音乐中还会对其他的法器进行引导。而在道教音乐中作为常音的主体板式则为铛、镲两样，各地的法器在板式上的区别，也往往就体现在铛、镲演奏上的区别。”①

作为青庙与道教诵经击节的重要法器木鱼、铛铛、钟磬，黄庙中较少见到，其诵经主要使用鼓、铙、钹定节拍，这期间伴有领经人（一般为住持和大喇嘛）摇动“鼗鼓”作为信号提示。“鼗鼓”历来是国家礼制仪式以及军队中的重要响器，诸多史籍中均有详述：

> 凡祀天神、地祇、享宗庙，宫架每奏降神四曲，送神一曲，先播鼗，次鸣柷，次击散鼓。②

> 军中响器，则有铜鼓、鼙鼓、鼗鼓、鼍鼓之类，用虽不同，大抵壮逢隆之势，彰震天之威。③

---

① 孟至岭主讲，高贺杰综述：《道教信仰与道教音乐——一个出家人寻访道乐的经历》，上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心讲座”，2009年。

② ［宋］马端临著，上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校：《文献通考》（第7册），北京：中华书局，2011年，第4149页。

③ 《传世藏书·子库·兵书》编委会：《传世藏书·子库·兵书》，海口：海南国际新闻出版中心，1995年，第1516页。

“鼗鼓”在黄庙中起着信号提示的作用，在山西部分的道教班社也能见到，其功能相通。

表 24：五台山佛教与山西道教法器（乐器）比较一览表

乐器类别	五台山青庙	山西道教	五台山黄庙
笙、管、笛、云锣	✓	✓	✓
铙、钹、鼓	✓	✓	✓
木鱼、铛铛、钟磬	✓	✓	
唢呐（嘉林）、法螺、洋号、鼗鼓		✓	✓
琵琶、胡琴类		✓	

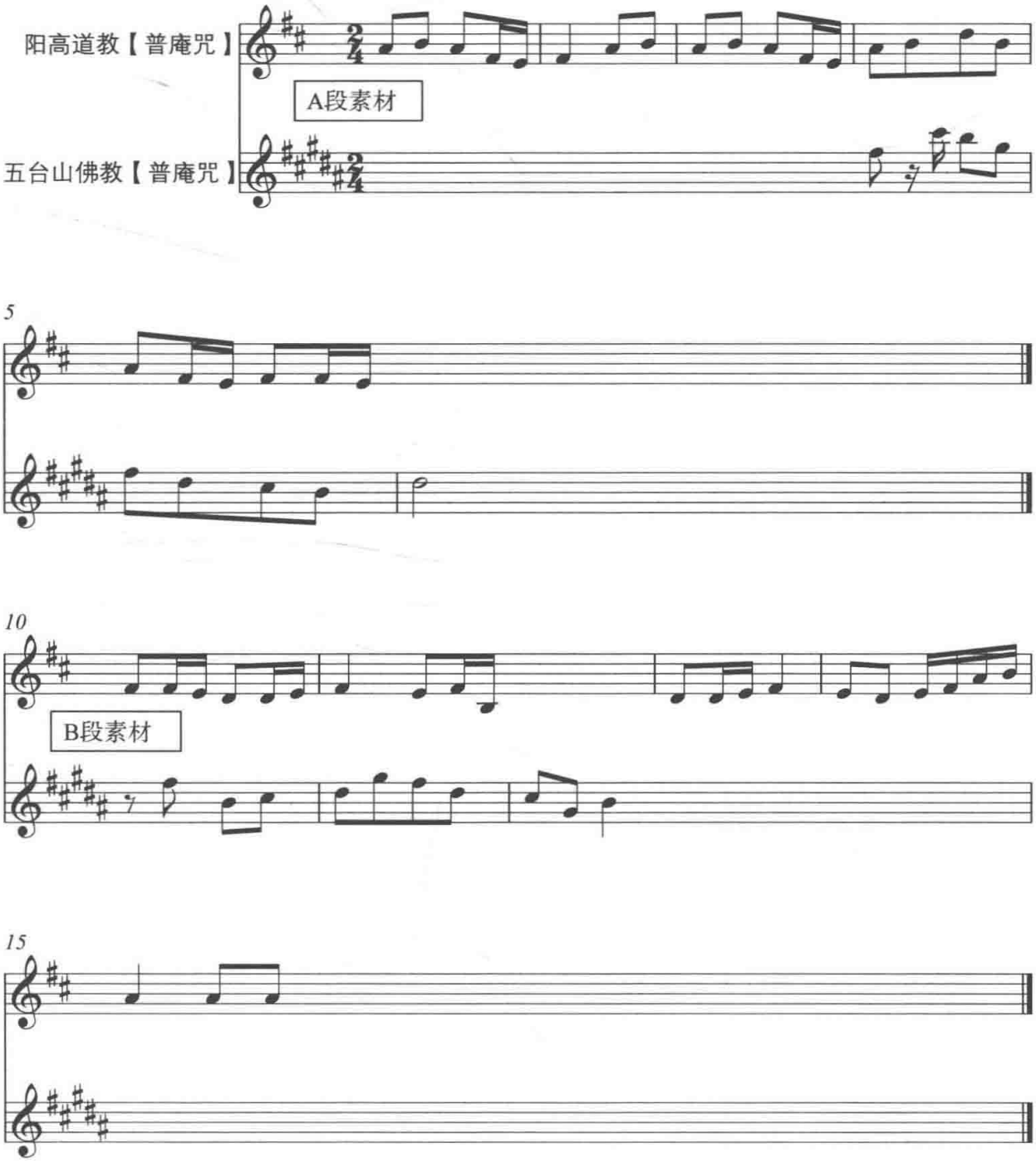
二、佛教转读、歌赞与道教吟诵、赞叹的比较

凡是对经文的念、吟、唱所形成的音调、韵腔统称为“经韵”，山西道教的“经韵”主要分为“吟诵”与“赞叹”（歌赞）两种形式。

“吟诵”是音乐性较低的“念诵”与“吟咏”的统称，是主要针对经文、咒语、宝诰（比如《皂诰》《玄疏功德令》《蓬莱海会》《天师诰》《报恩诰》等）的吟诵。这是一种带有浓郁“方言音调”的念诵方式，在某一个层面上而言与佛教中的“转读”颇为相似，主要由铙钹木鱼钟磬等法器进行击节，并附有相应的“点板谱”或“当请谱”备忘。这是两者最为相通的地方，但是也存在着些许不同，譬如韵味、风格以及具体的“方言”等。青庙与道教诵经虽都用汉语，但在“咒语”的吟诵中，佛教咒语仅是“梵语”的“音译”，并未意译成典雅的汉文，因此佛、道咒语，不论内容还是韵调，差异明显。唯有【普庵咒】，佛道皆有，五台山南山寺的【普庵咒】是以“格念”的形式“念咒”，但道教中更多的是以器乐曲的形式出现。究其原因虽然很多，但与其中“咒语”实为“梵语”也有一定的关联，在不知“咒语”实为何意的境况下，只取其中的旋律拿来为用显然更为妥帖。

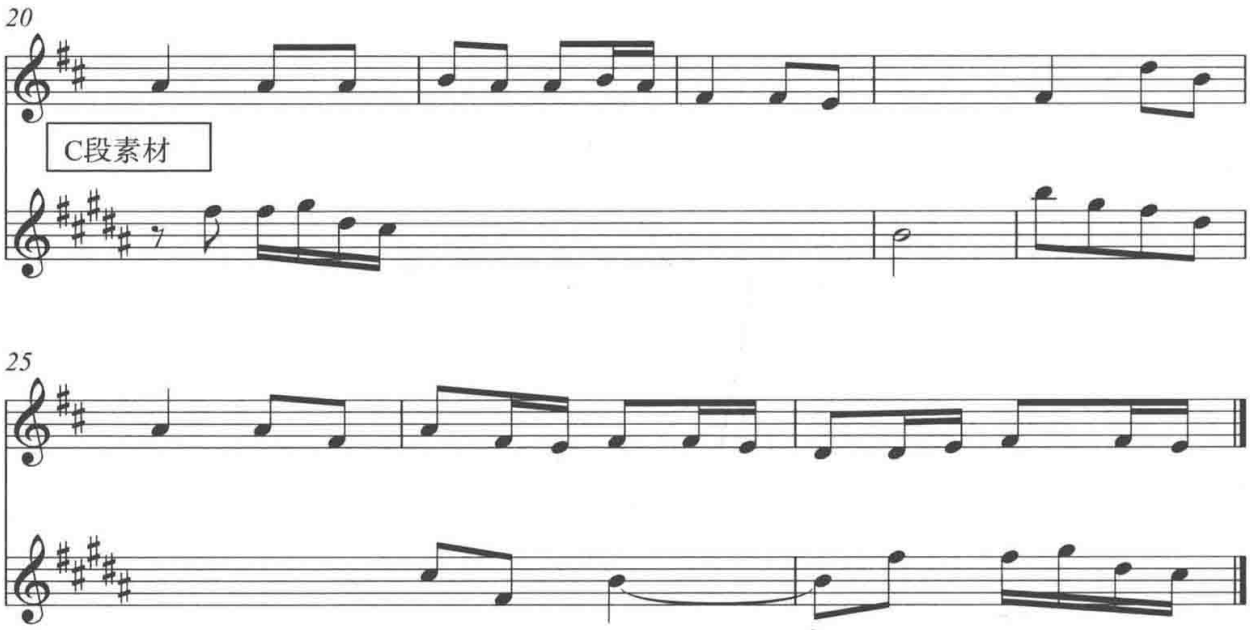
下面以《中国民族器乐曲集成·山西卷》辑录的阳高道教所用的【普庵咒】[1]与五台山佛教所用【普庵咒】进行比对分析。[2]

谱例 116：阳高道教【普庵咒】与五台山佛教【普庵咒】核心曲调比较



① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 1880—1885 页。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 259、265、267 页。



相较而言，阳高道教用【普庵咒】已经高度器乐化，长达 138 小节，分成“多股”变奏，在曲调的第一股中，将其所用的三种核心曲调全部以“简化”呈现，采用 B—C—A 的不完全“倒装”呈现，进行大幅度的变奏，虽其核心曲调变化稍大，但依然能够辨析出两者之间的相通性。其与《三教同声》所记【普庵咒】实为同源，与五台山核心曲调基本一致。

与吟诵相比，道教“赞叹”的音乐性更强，是“经韵”当中最富有歌唱性的部分。“赞叹”既包含经中偈、颂，也包含道士们创造的对道、经、师三宝的赞美等，四川称其为“赞子”或“腔赞”，[①] 香港称其为“唱赞”[②] 等，在晋北大同、阳高等地又有“赞叹”或“歌赞”的惯称，当下的音声分类也有与之相应者，如王小盾先生便将其称为“道赞”。[③]

晋北阳高县狮子屯上梁源村李满山道乐班保存的谱本《赞叹全部》中共记录了 95 首曲调。内容既包含一些赞颂曲，比如【三宝赞】【妙严经】【三皈依】等，也包含一些仪式曲，比如【四字真言】【召请】【以此振铃】等。山西大同

① 曹本冶、王忠人等：《中国道教音乐史略》，台北：新文丰出版社，1998 年，第 248 页。
② 曹本冶、王忠人等：《中国道教音乐史略》，第 252 页。
③ 王小盾、王皓：《论道藏中的音乐史料》，《音乐研究》2010 年第 3 期，第 26—35 页。

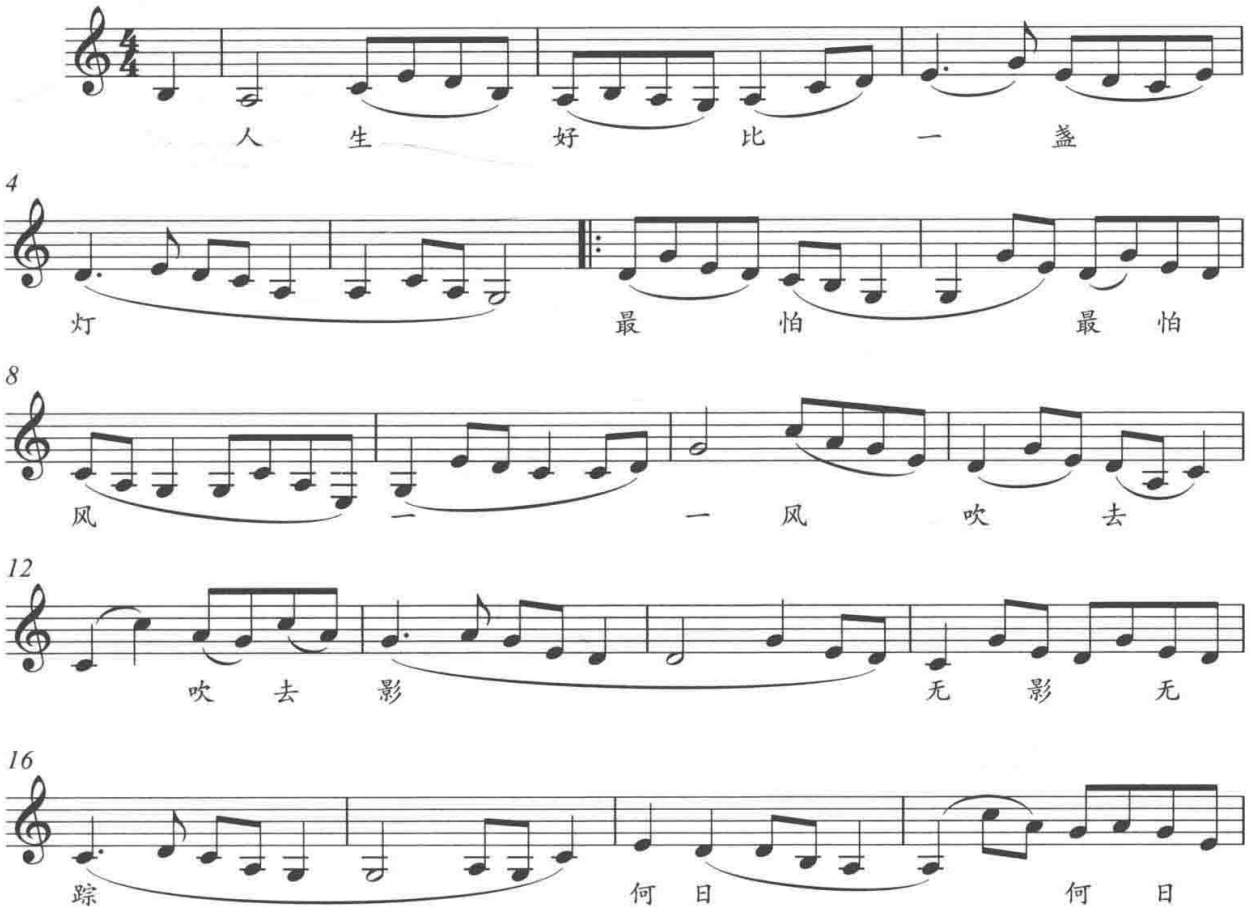
市大同县（今云州区）倍加皂村张凤成道乐班收藏的《阴阳歌赞》[1] 包含【经赞】【洞玄文赞】【三宝赞】【开通赞】【香偈子】【洪恩赞】【九幽赞】【垂帘赞】【救苦缠定】等共计21首，实为歌与赞的结合。本文依照当地的俗称以及谱本传承将其称为“歌赞”或者“赞叹”。

就赞叹（歌赞）而言，佛道皆有且都是对各自“三宝”进行赞美。其主要来源既有自创，也有拿来为用者：前者体现了更多差异性，后者则体现了更多的相通性，例如晋北地区道教【一盏灯】与五台山佛教【千声佛】【撼动山】就极为相似。

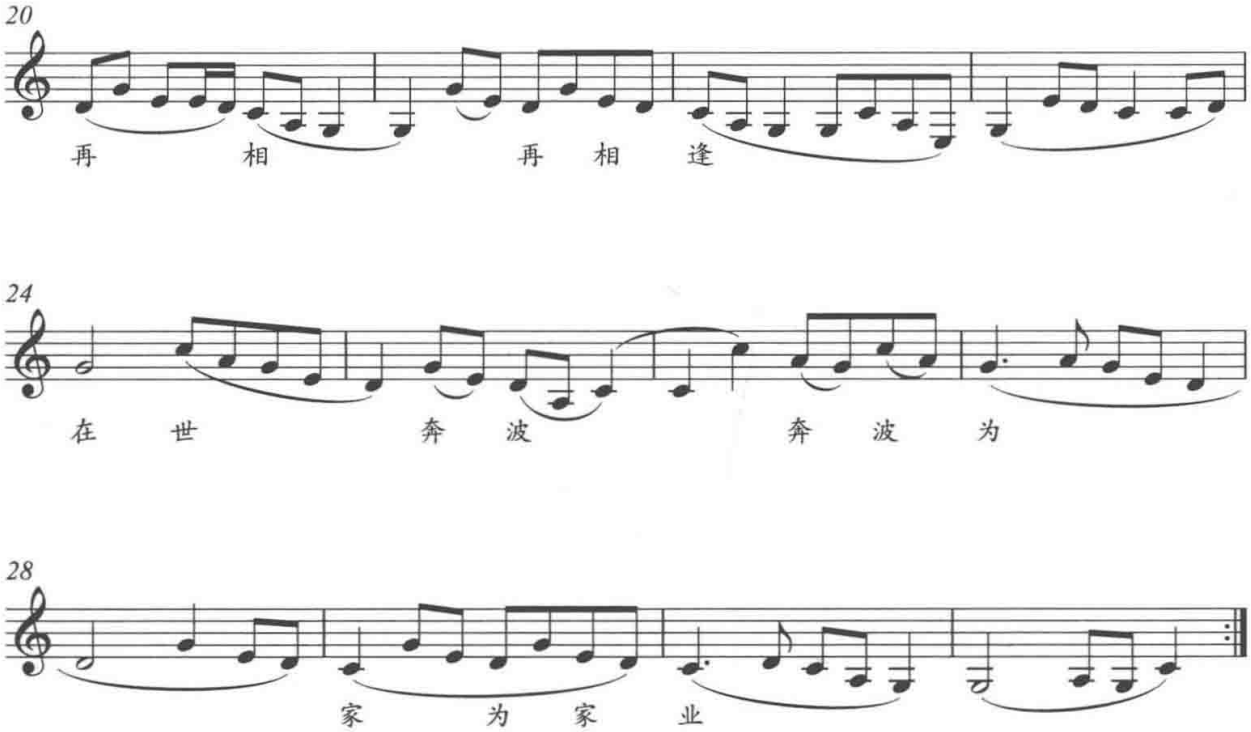
谱例117：

一　盏　灯

李满山道乐班传谱

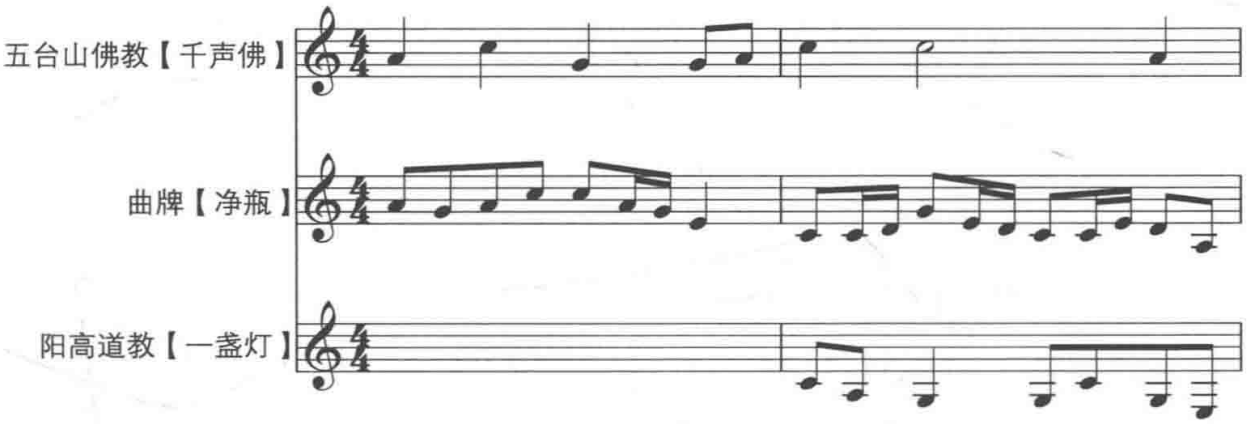


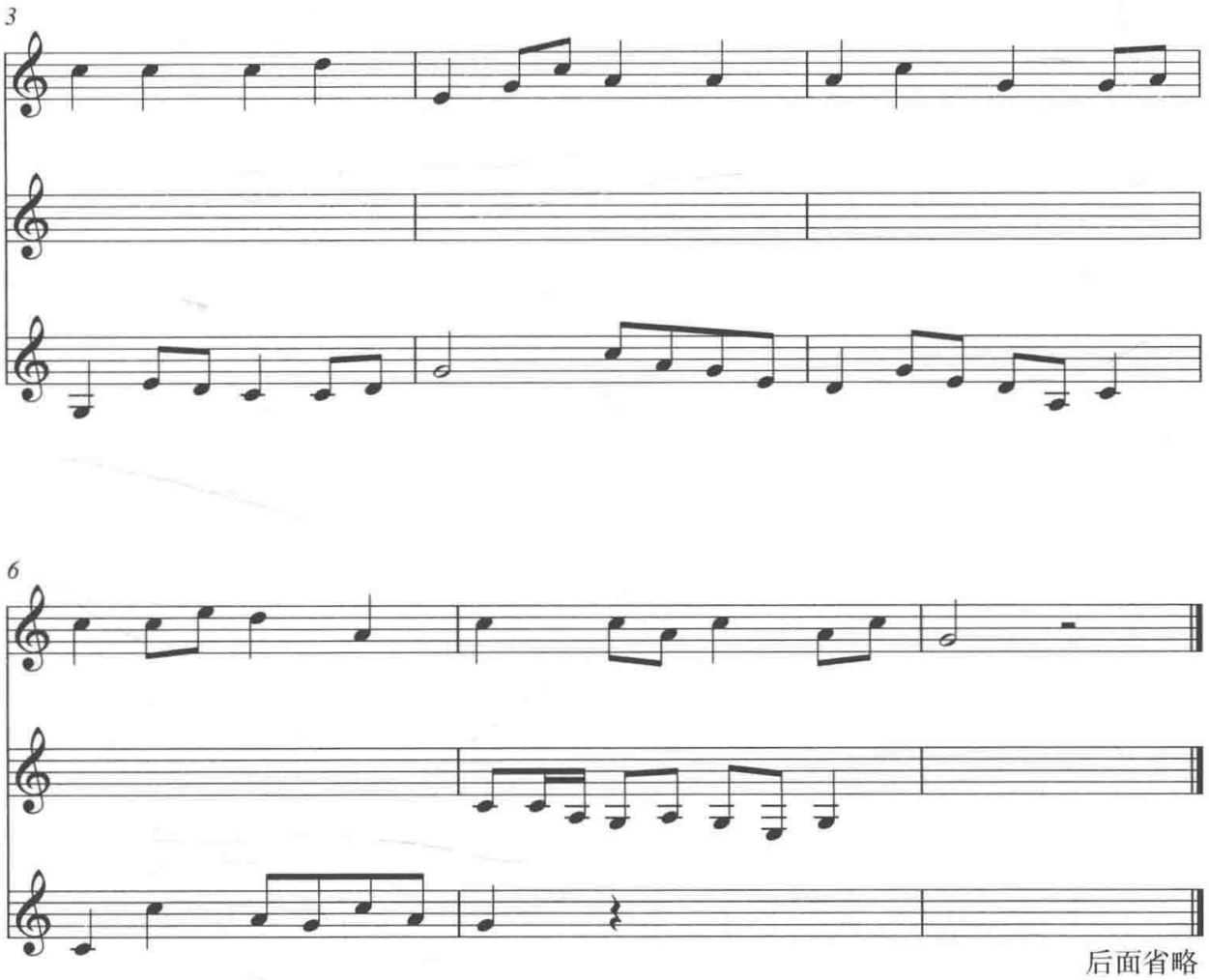
① 陈瑜：《晋北地区民间道教科仪音乐研究》，第99页。



从上面的谱子可以看出，【一盏灯】明显是由两个曲调集合而成，其中第1—5小节与五台山佛教中的【撼动山】相似。第8—12小节与五台山佛教中的【千声佛】（实为曲牌【净瓶】）核心曲调基本一致，详情如下：

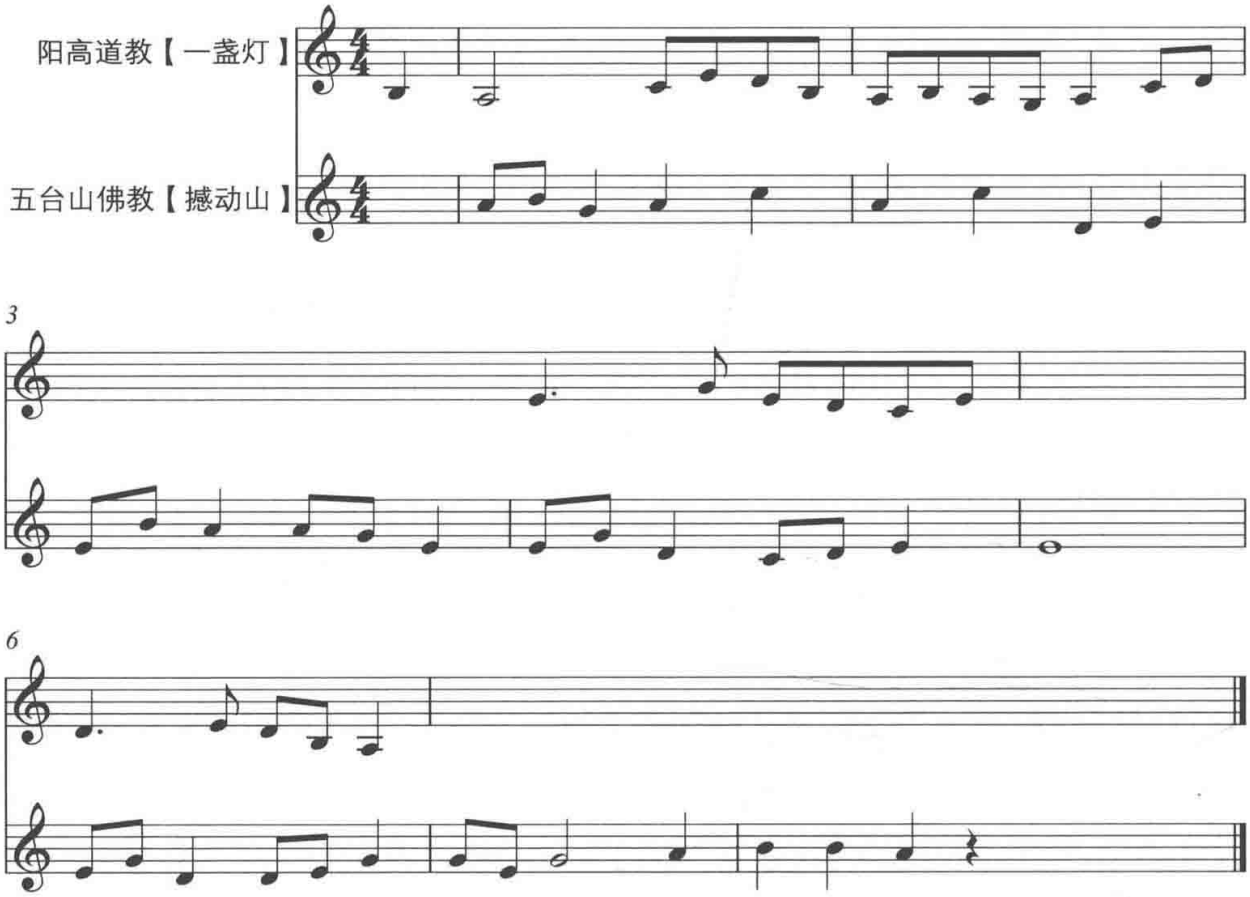
谱例118：五台山佛教【千声佛】、曲牌【净瓶】与阳高道教用【一盏灯】核心曲调比较





将世俗社会的曲调拿来为用，配上不同的宗教内容，即演化成不同的歌赞形式，实为“一曲多用”的改造，比如【净瓶】在五台山南山寺既被改造成【千声佛】应用于念佛、绕佛仪式中，也作为器乐曲用在焰口仪式中并起到供养的作用。这点在道教音声中亦是如此。比如上述曲牌【撼动山】既可以改编成【三宝赞】，还可以与曲牌【净瓶】集合而成【一盏灯】或者【瑜伽经】等。像这样的例子还有很多，“一曲多用”这种佛道共有的创作传统必然会造成佛道之间多种曲调的相通或一致性。

谱例 119：阳高道教【一盏灯】与五台山佛教【撼动山】部分曲调比较



经过比对分析，可以发现，阳高道教所用的【一盏灯】与五台山南山寺所用的【憾动山】核心曲调基本一致。除此之外，还有很多曲牌变化虽然较大，但经过比对，其核心曲调也基本相似，比如佛道共有的【三皈依】、道教【戒香定香】与佛教【香赞】（曲牌【华严会】）等，显然是佛道之间相互影响的产物。除此之外，也有很多不同者，比如道教所独有的【八洞神仙】【玉皇赞】等。

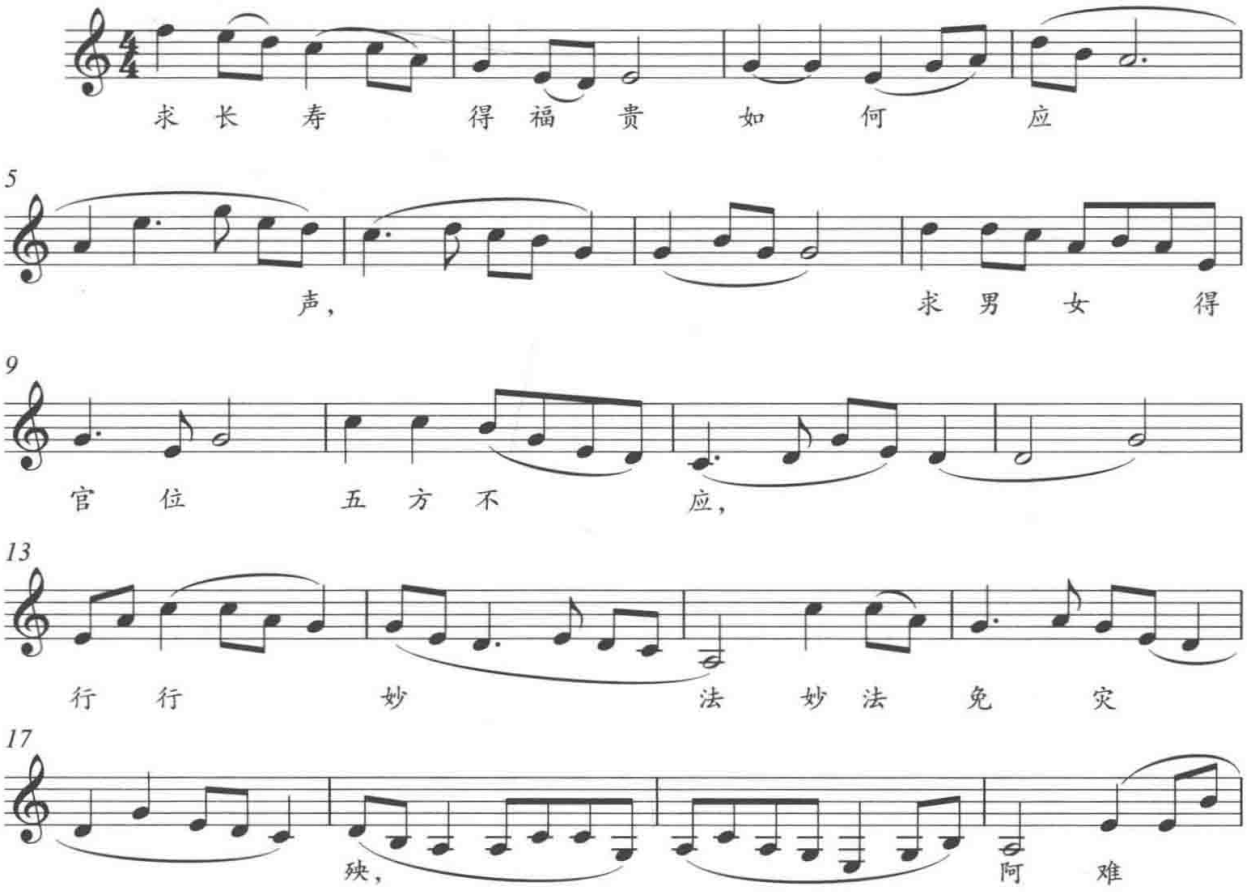
总之，诵经佛道皆有，既有相通也有相异之处。佛教转读与道教吟诵更多体现在语言上的差异，在咒语的念诵中表现出汉、藏、梵语音译之间的不同；即使同为山西方言，也存在着区域性色彩与风格的不同。相比较而言，佛道歌赞中曲调相通者较多，体现出更多一致性的特征。

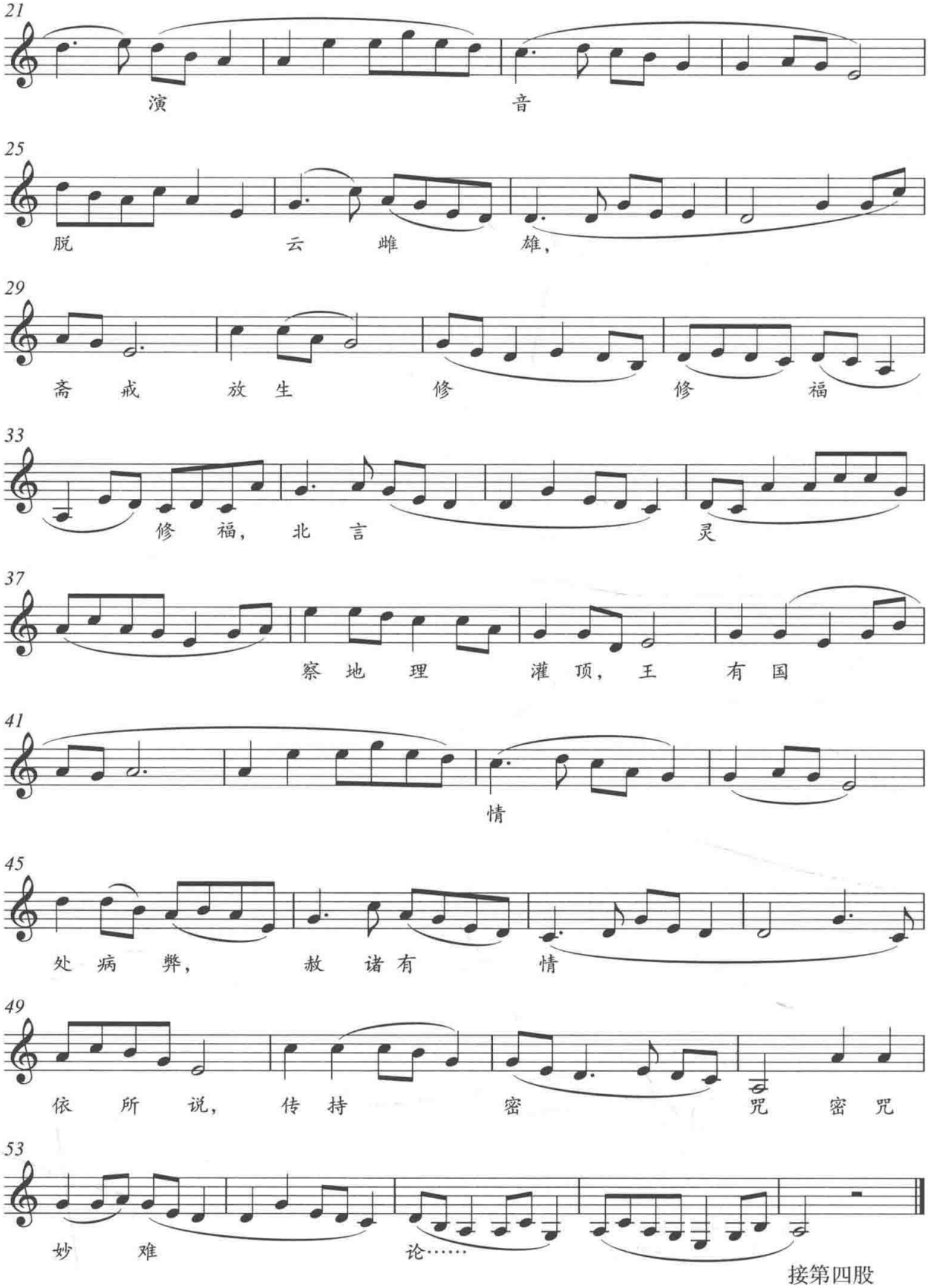
三、佛教仪式专曲与道教仪式专曲的比较

仪式专曲，佛道皆有。五台山南山寺用于放焰口的有【参礼条】【召请条】【铃杵真言】【三皈赞】【五方结界】以及菩萨顶黄庙寺院用于上师供养法中的如【点冻伊了面】【加贯知仲】【嘎达玛】【乃旦】【元旦俊尼】【乔尼喇嘛】等。山西道教中也有仪式专曲，如在丧葬仪式中超度亡灵的【以此振铃】【四字真言】【水祭】【种种无名】【十灭罪】【东方界】【西方界】【南方界】【北方界】【娑婆界】等。仅从其名称上看，与汉传佛教焰口仪式专曲具有高度的相通性。究其具体的韵调而言，【铃杵真言】运用的是【撼动山】曲牌，这与五台山南山寺放焰口仪式中的器乐曲牌【撼动山】实为一致；道教中【东方界】【西方界】【南方界】【北方界】【娑婆界】实为同一曲调的不同变体，每个曲调又分为多股，篇幅长大，经过比较其与五台山南山寺放焰口的【五方结界】实为同体。

谱例 120：

阳高道教【东方界】第三股

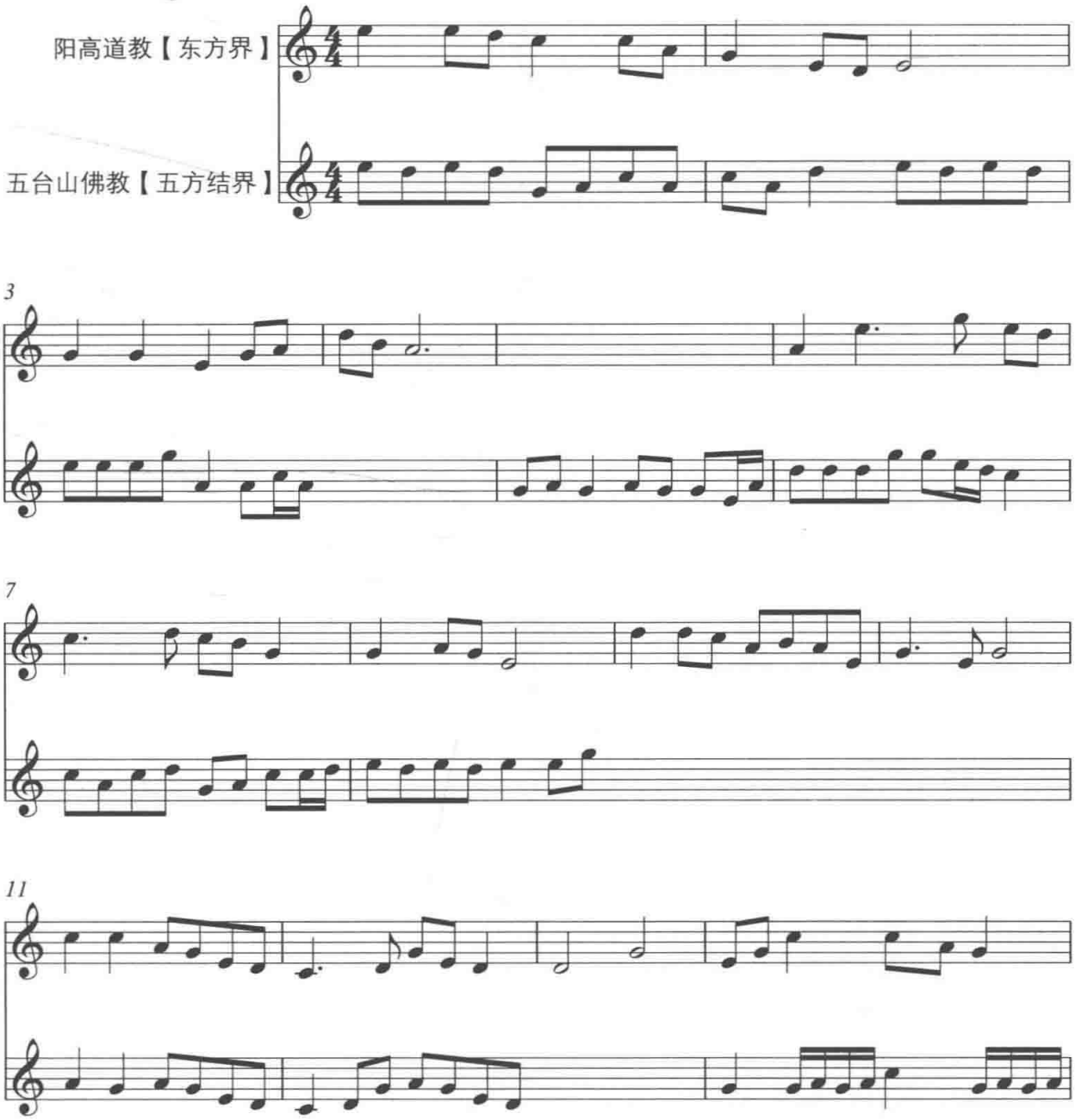


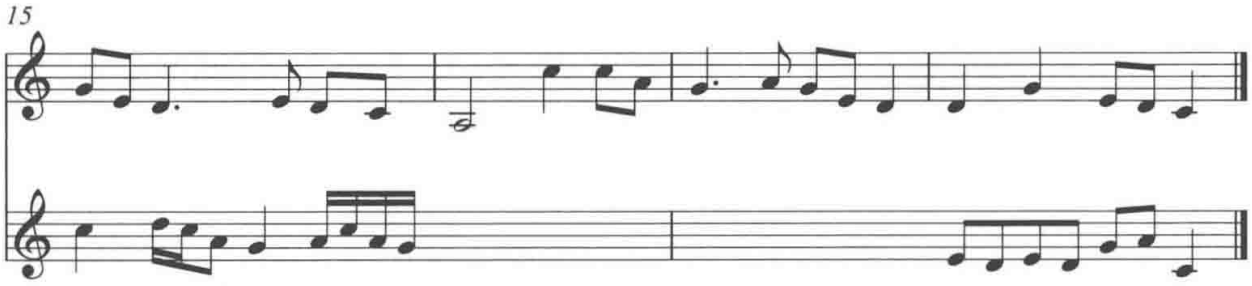

21
演 音
25
脱 云 雌 雄，
29
斋 戒 放 生 修 修 福
33
修 福， 北 言 灵
37
察 地 理 灌 顶， 王 有 国
41
情
45
处 病 弊， 赦 诸 有 情
49
依 所 说， 传 持 密 咒 密 咒
53
妙 难 论……

接第四股

从上述乐谱的歌词内容分析，佛陀的弟子阿难也被道教拿来为用，可见在老百姓的心目中，佛道神灵也可以相通，只要能够护佑祈福即可。从其旋律上分析，其实为同一曲调的反复变奏，且与五台山南山寺【五方结界】实为同一母体。详细比较如下：

谱例 121：阳高道教【东方界】第三股与五台山佛教【五方结界】比较





除此之外，道教中还有很多用于祝寿道场中的仪式专曲，比如【赞八仙】【南极寿星祖】【祝寿观灯】等，这些是佛教中较少见者。

作为两种不同的宗教仪式曲，相异实为必然，但是二者之间却有如此之多的相通性与一致性，这点值得学界进行更深层次的探究。

四、佛教器乐供养曲与道教器乐曲的比较

笙管乐与法器牌子是五台山佛教与山西道教共有的样态，也是二者所有音声样态中最为相通的部分。但不同的是，山西道教的笙管乐有套曲与配曲之分："雁北道教笙管乐班一般都保存有自己的工尺字谱抄本……所演奏（唱）的乐曲为两大类。一类为'套曲'，由曲牌联缀而成，其余各曲则分属'正套'与'配曲'；不同师承或地区传派所有的'套曲'一般为'六大套'或'八大套'不等。另一大类为'赞叹'，是以笙管乐或打击乐伴奏的经、赞、咒、偈等诵唱音乐。"①

山西道教笙管乐中的套曲主要集中在大同和阳高地区，具体包括《普庵咒》《大走马》《驻马听》《水红花》《骂玉郎》《要账》六大套。其中的"正套曲"基本上类似于现在唱片中的"主打曲目"，其一般是"套曲"中的第一首并于套曲中起着主导作用。而"配曲"则是配合"正套曲"的"单曲"，可以单独演奏，也可以组合成套。比如《普庵咒》套曲主要是由"正套曲"【普庵咒】与"配曲"【鱼闹莲】【打马】【山坡羊】【妻上夫坟】【爬山虎】【净瓶儿】这六首共同组合而成；《驻马听》套曲是由"正套曲"【驻马听】与"配曲"【罕东山】②【醉太平】【峨郎儿】【佛功德】【小桃红】【三更字】组合而成。

---

① 陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，《中国音乐学》1994 年第 3 期，第 47 页。

② 疑为【撼动山】

相比较而言，五台山台内寺院并没有形成专门的“套曲”类别，大部分是单曲为用，也有少量两首曲牌融合在一起的情况，比如【媳妇忙】总是伴随着其他曲牌之后，起到尾声的作用。但真正的“曲牌联套体”则较为少见。相反，在五台山台外的寺院则有不少“套曲”类别，如繁峙公主寺藏本《音乐典本日用》中就辑录了器乐“套曲”《闹堂》和“白马驮经套”。其中《白马驮经》套中就含有【白马驮经】【亲家母】【板儿】【折桂令】【水仙枝】【千声佛】【慢五声佛】【快五声佛】【小桃红】【绕佛坐】【山坡羊】【采茶】等。[①] 如是，同处一山，却存在着台内、台外的不同，这与台外寺院更接近民间，多服务于民间佛事活动紧密相关。

山西道教“铙钹点”是指由法器鼓、铙、钹、铛铛等编制组合形成的打击乐，比如常见的《天下通》《开坛钹》《长兴铙钹》《小三件》等。这种打击乐器的组合演奏在五台山南山寺1935年的藏本《禅门五音歌曲》中有专门辑录【天下通】【狗细咬】两个牌子。时至今日，两个牌子在南山寺法会期间的早晚课以及焰口仪式中的“拜座”中皆有演奏。与此同时，在台外寺院藏谱《音乐典本日用》中也有保存的【天下同】【狗相咬】【河息】【长行】【满长行】【巨当】【念打七声】等牌子，[②] 而这些牌子又与民间的打击乐牌子紧密相关，山西省文水县的“马西铙”[③] 中也有此类曲牌。可见，从世俗社会拿来为用的不仅仅涵盖笙管乐，也涵盖打击乐，其中法器牌子在佛道中的存在即是很好的说明。

就总体概况分析，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》共辑录了器乐曲牌52首，其中与五台山佛教音声同名者有【骂玉郎】【普庵咒】【千声佛】【华严会】【望江南】【山坡羊】【撼动山】【八板】【万年欢】【粉红莲】这10首；陈瑜《晋北地区民间道教科仪音乐研究》共搜集笙管曲牌197首，法器曲牌57首，其中与五台山佛教音声的同名曲牌共计有【望江南】【爬山虎】【普庵咒】【骂玉郎】【翠黄花】【推碌碡】【傍妆台】【采茶歌】【虞美人】【山坡羊】【净瓶】【千声佛】【五声佛】【跌落金钱】【西方赞】【撼动山】【醉太平】【万年花】【朝天子】【西方赞】【水龙吟】【绵搭絮】【柳摇金】【寄生草】【银纽丝】【八板】【五方结界】

① 屈洪海：《五台山台内、台外佛教音乐传承探析——以民国时期的两部佛乐曲谱为例》，第137—140页。
② 屈洪海：《五台山台内、台外佛教音乐传承探析——以民国时期的两部佛乐曲谱为例》，第140页。
③ 一种以鼓铙钹等为主的打击乐。

【浪淘沙】等33首；杨永兵《晋南传统音乐概论》中所辑录的道教乐班曲牌有28首，其中与五台山同名者有【撼动山】【山坡羊】两首；僧道合流乐班共计60首①，其中与五台山同名者有【撼动山】【山坡羊】【三皈依】【寄生草】【八板】【挂金索】【万年花】【青天哥】【跌落金钱】【云中鸟】【采茶】这11首；《忻州市民间器乐曲集成》② 收集15首，分别是【六字真言】【传十字】【千声佛】【绕佛做】【青天歌】【背调玉令】【小拜门】【八板】【大开门】【劝孝歌】【虚空令】【花园会】【望江南】【转咒】【剪灯花】，与五台山相通者共有5首。

现选取其中的几例进行比对分析：

第一首【千声佛】

【千声佛】既可以作为“称念佛名”的曲调，也可以作为器乐作品进行佛前供养。而五台山寺院存谱共有五种版本，其中罗睺寺1910年抄本《宫商角□□》上有三种，③ 名称为【千手佛】，曲调变化稍大，虽落音不同，但依然能够分辨出是同一曲调的加花变奏。南山寺1935年《禅门五音歌曲》的抄本与南山寺当下传谱基本一致。④ 详情如下图：

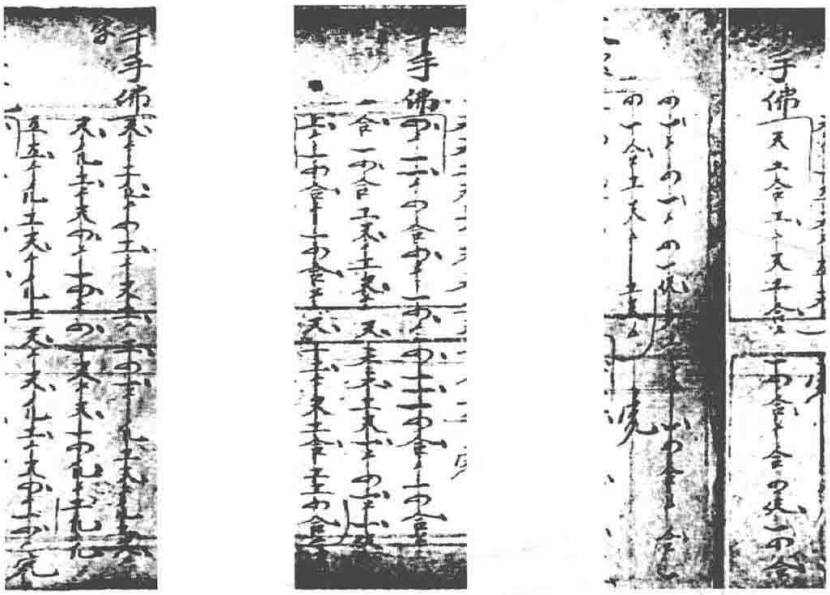


图67：罗睺寺1910年三种抄本

① 杨永兵：《晋南传统音乐概论》，北京：中国社会出版社，2008年，第274、289页。
② 忻州集成办公室编印：《忻州市民间器乐曲集成》，内部资料，1992年。
③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第208、209、217页。
④ 韩军：《五台山佛教音乐》，第256页。

图 68：南山寺 1935 年抄本

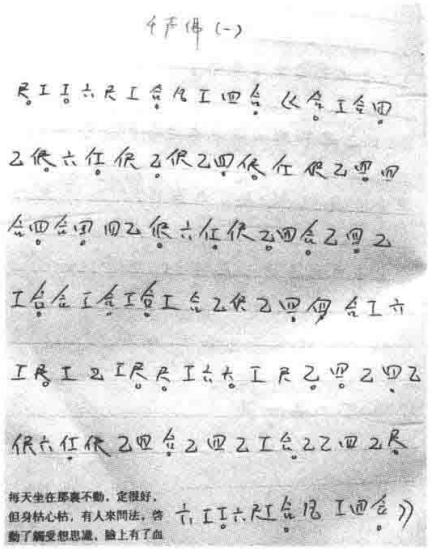
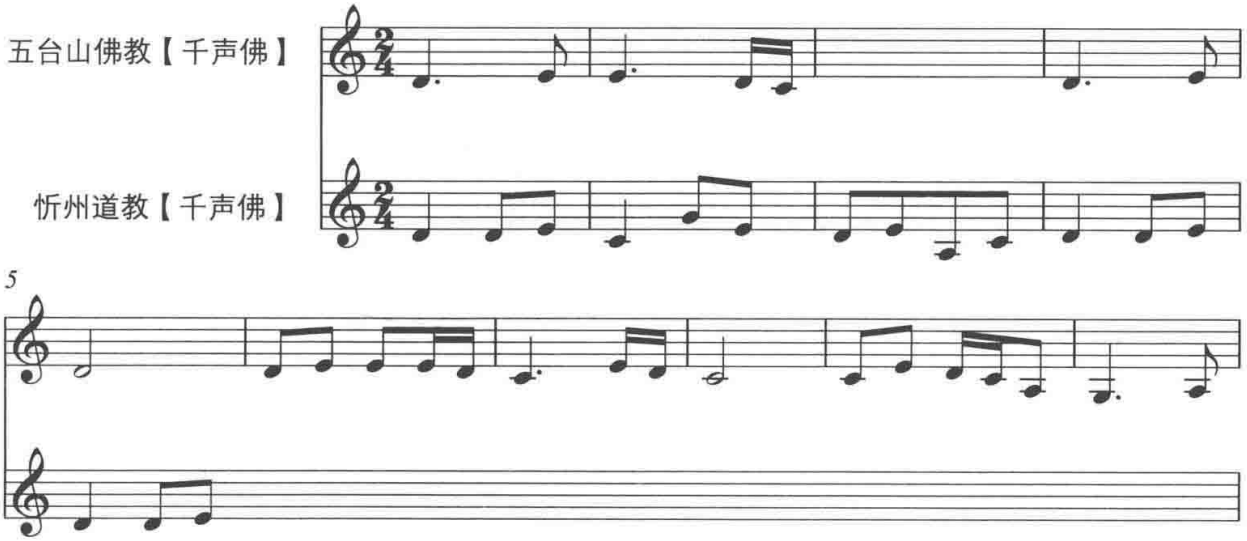


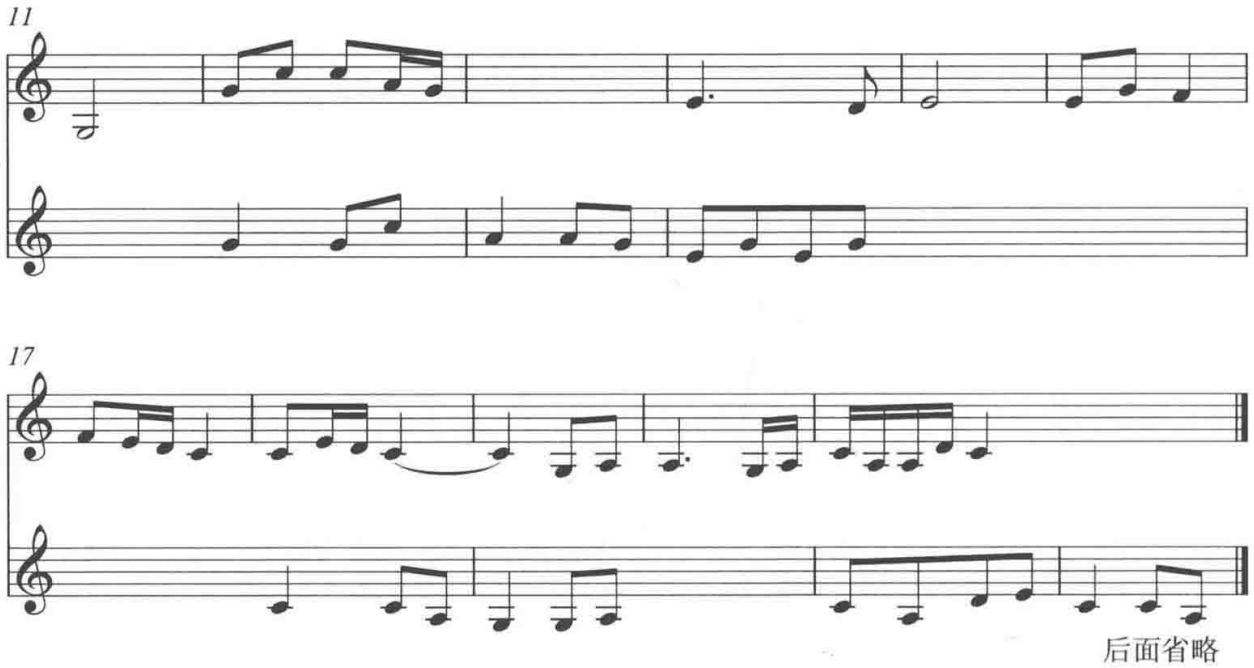
图 69：南山寺当下抄本

不论是哪一个版本，曲调都比较简短。如前所述，在道教中也存在与之相同的曲调，阳高道教主要用于【一盏灯】的编配中；而紧邻五台山的忻州市道教的【千声佛】实为器乐传谱，与前两者相比，变化较大，演变成了 54 小节的器乐作品。经过比对，也能发现其中的相似性。下面以 1910 年罗睺寺抄本与《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》① 辑录进行核心曲调的比较，发现基本一致。

谱例 122：五台山佛教【千声佛】与忻州道教【千声佛】核心曲调比较



① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 1936—1937 页。



第二首【华严会】

【华严会】可以说是五台山汉传佛教中最为常用的曲调，在节日法会期间的早晚课上是必唱的曲目，常作为“香赞”曲调，并且在【华严会】之后会习惯性吹奏【菩萨头】，所以记谱时常常将二者辑录在一起。【华严会】既可以作为歌赞的形式存在，也可以作为器乐曲存在。

五台山【华严会】的存谱共有三种，分别为1935年南山寺抄本《禅门五音歌曲》①，1978年佛光寺李怀民先生《五台山庙堂音乐吹奏曲》② 中的记谱，还有当下南山寺活态传承的谱本。罗睺寺《宫商角□□》没有记载。1948年亚欣等人的记载与以下三种谱本基本一致。但《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》志书上的记载则有稍许不同。③

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第256页。
② 韩军：《五台山佛教音乐》，第271页。
③ 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第1554页。

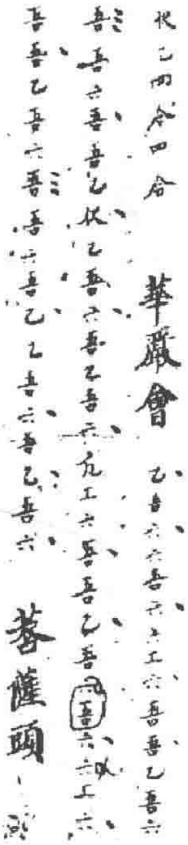


图 70：南山寺 1935 年抄本　合＝1

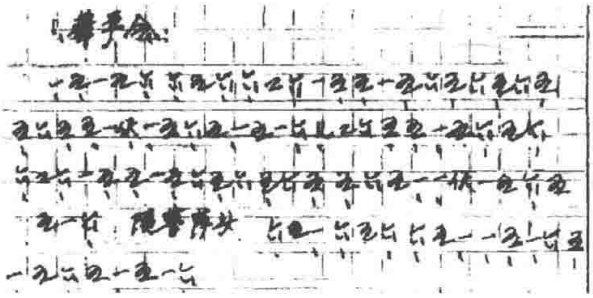
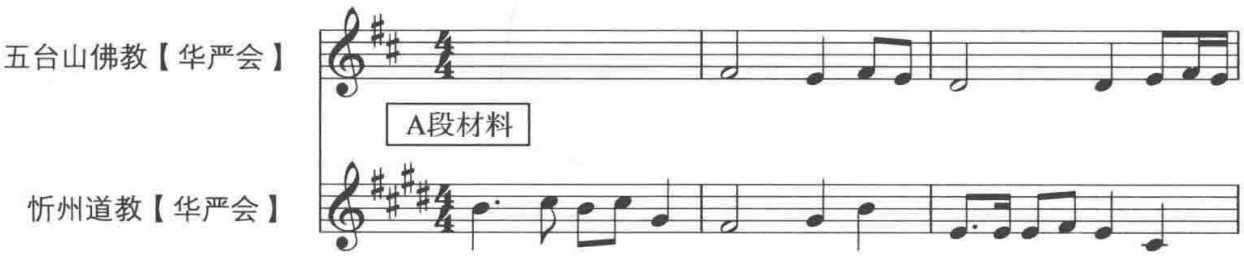


图 71：佛光寺 1978 年抄本　合＝1

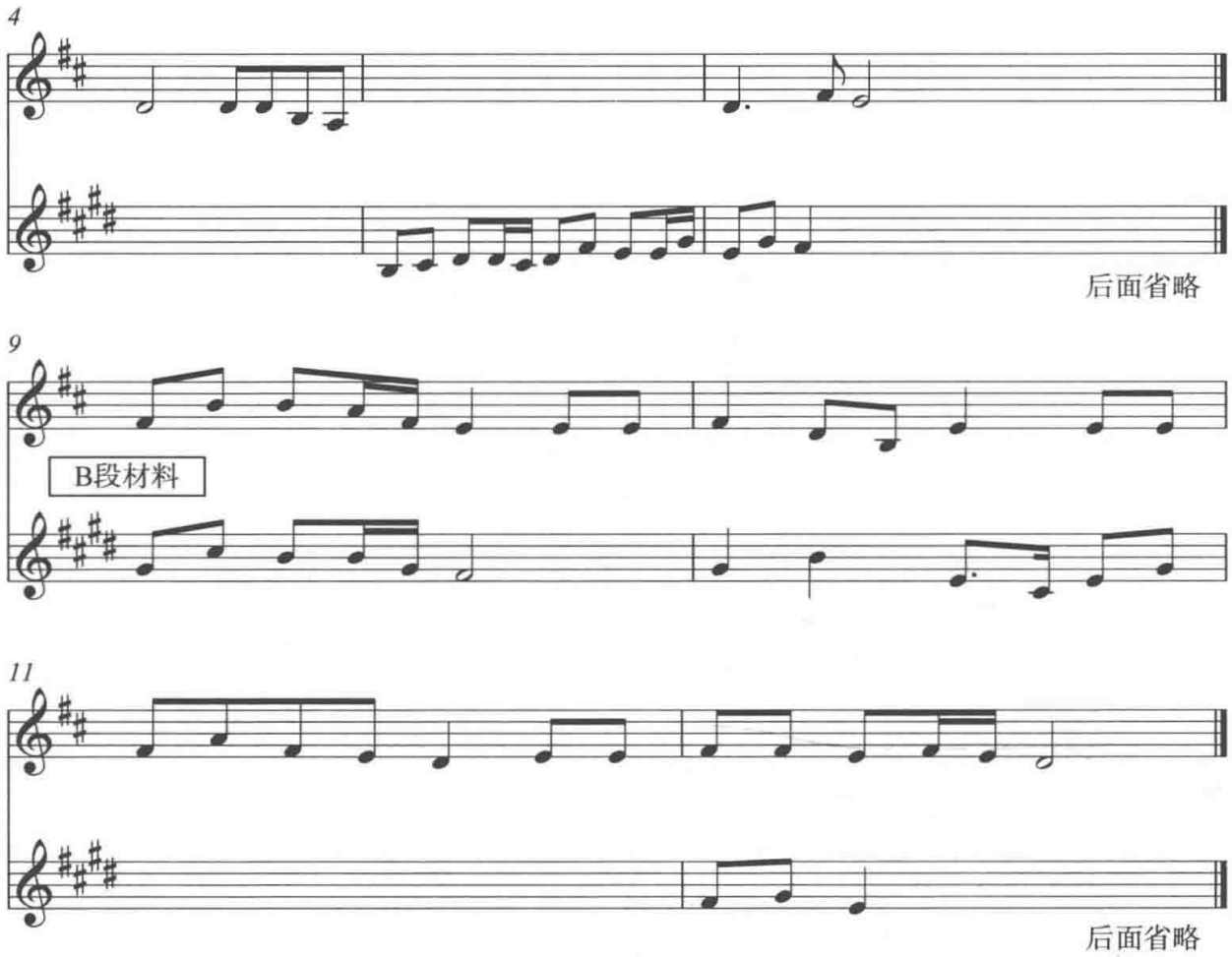
图 72：南山寺当下传谱　合＝1

忻州市道教所用的【华严会】① 变化较大，但经过比对，其核心曲调基本一致，尤其与《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的曲调素材更为相似。详情如下：

谱例 123：五台山佛教【华严会】与忻州道教【华严会】核心曲调比较



① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 1943 页。



第三首【望江南】

【望江南】在五台山存在两种版本，一是亚欣等人 1948 年的记谱，[①] 其与 1978 年山西省文化局音乐工作组的记谱基本一致，[②] 实为“格念”形态，据刘建昌与黄祥鹏先生的考辨，有可能是唐朝遗存；另外一种是 1978 年佛光寺李怀民先生所记器乐曲【望江南】，[③] 两者悬殊较大。忻州市道教用【望江南】变化更大，但与李怀民先生所传乐谱来看，相似性较多。

---

① 亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，第 384 页。

② 中国音乐家协会山西分会，山西文化局音乐工作组编：《五台山庙堂音乐》，中国艺术研究院图书馆藏（内部资料），1978 年，第 88 页。

③ 韩军：《五台山佛教音乐》，第 282 页。

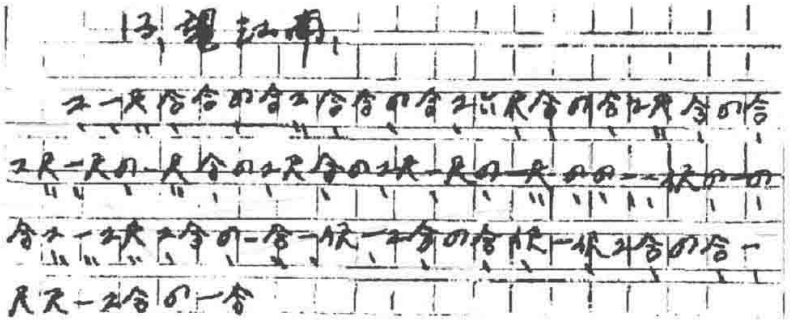


图 73：佛光寺 1978 年抄本《五台山庙堂音乐吹奏曲》中的【望江南】

谱例 124：五台山佛教【望江南】与忻州市道教【望江南】比较

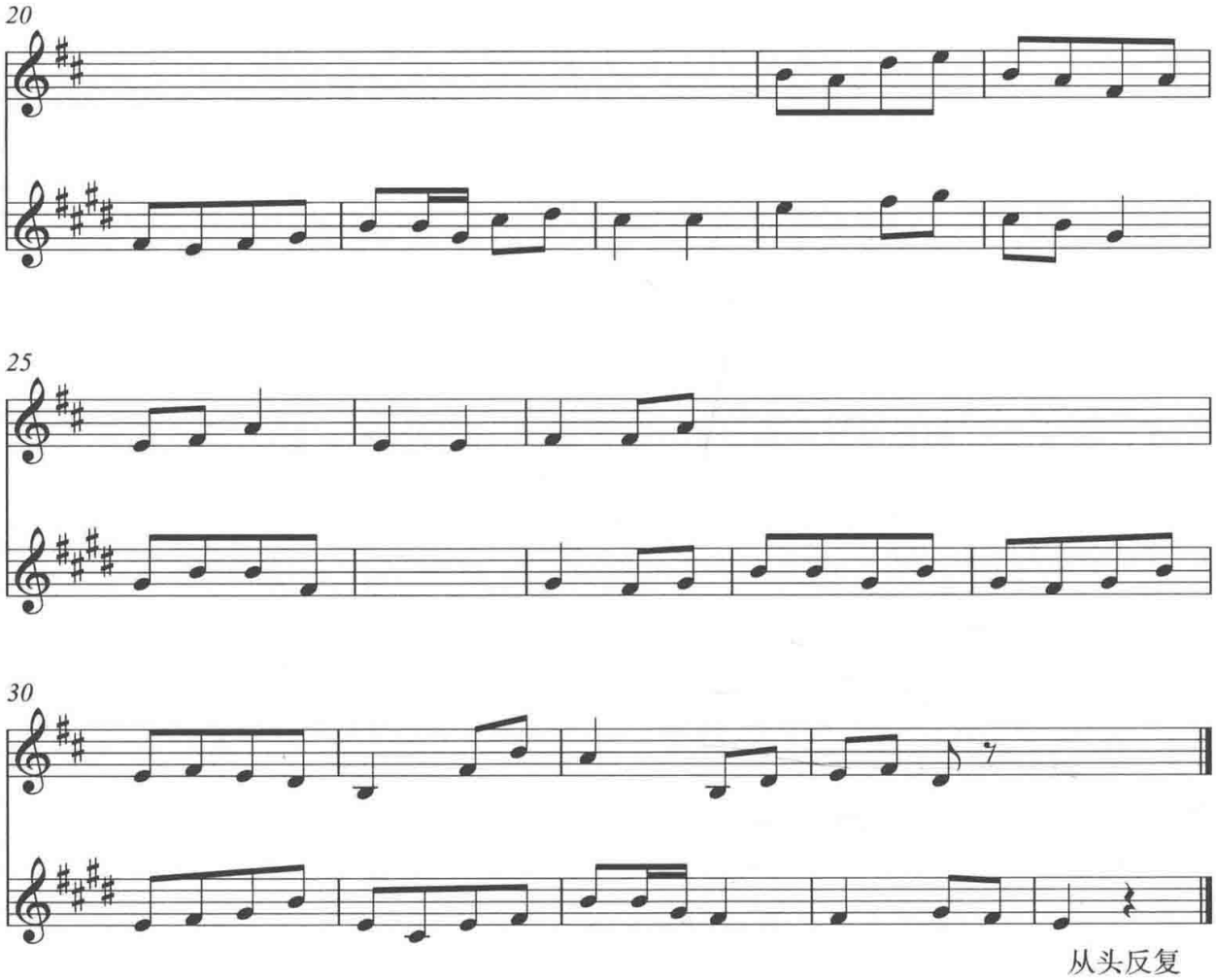
五台山佛教【望江南】

忻州道教【望江南】

5

10

15



第四首【爬山虎】

五台山佛教所用【爬山虎】不论是黄庙还是青庙，都基本一致，南山寺 1935 年《禅门五音歌曲》抄本①与佛光寺 1978 年《五台山庙堂音乐吹奏曲》抄本②基本一致，当下菩萨顶、镇海寺的传谱与这两个版本亦几乎完全一致，但是 1910 年罗睺寺抄本《宫商角□□》没有收录。

① 韩军：《五台山佛教音乐》，第 258 页。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，第 278 页。

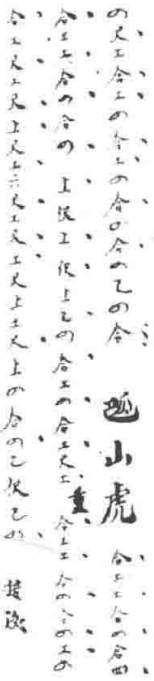


图 74：佛光寺 1978 年抄本　上 = 1

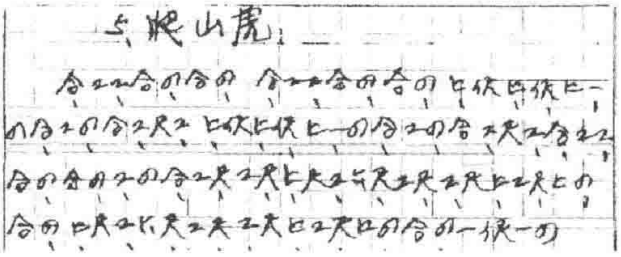


图 75：南山寺 1935 年抄本　上 = 1

忻州市王要村道教所用【爬山虎】与五台山佛教所用【爬山虎】几乎完全一致。下面是根据忻州市王要村张玉平道乐班所念工尺谱进行的辑录，详细比较如下：

忻州市王要村道乐班所用【爬山虎】

合 = 1

丶尺乙丶乙尺丶工尺丶工　丶合四　丶合　丶四合丶合工丶尺合　丶工尺丶乙尺

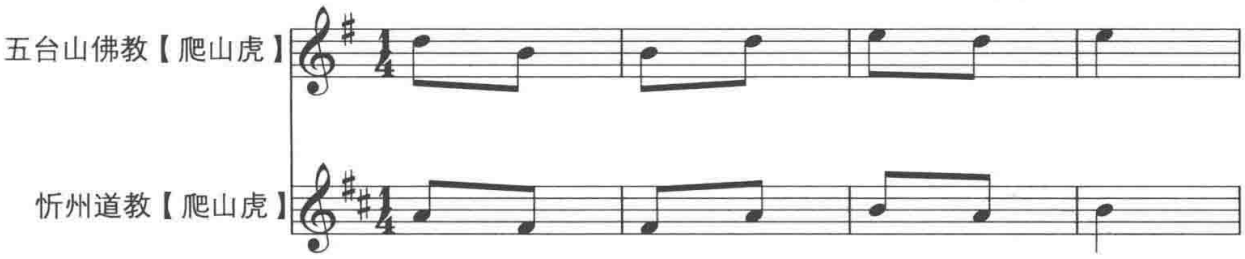
丶乙　丶合四丶合　丶四合　丶合工　丶尺合丶工尺丶乙尺丶乙　丶尺乙丶乙尺

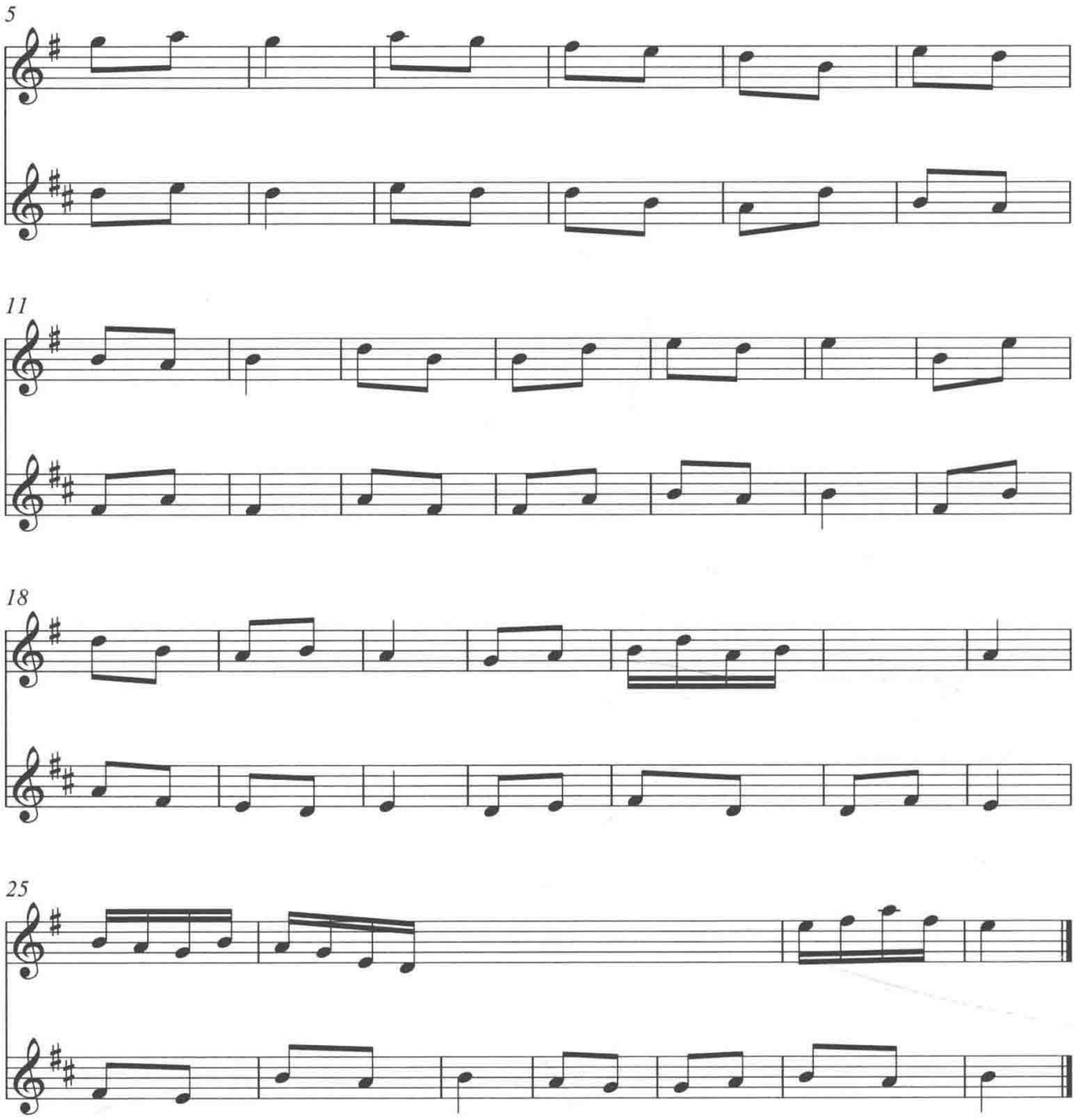
丶工尺丶工　丶乙工丶尺乙丶四合　丶四　丶合四丶乙合丶合乙　丶四　丶乙四

丶合乙丶四合丶工尺丶工　丶合四　丶乙合丶合乙丶四　丶乙四丶合乙丶四合丶

工尺丶工　丶尺乙丶乙尺丶工尺　丶工

谱例 125：五台山佛教【爬山虎】与忻州道教【爬山虎】比较

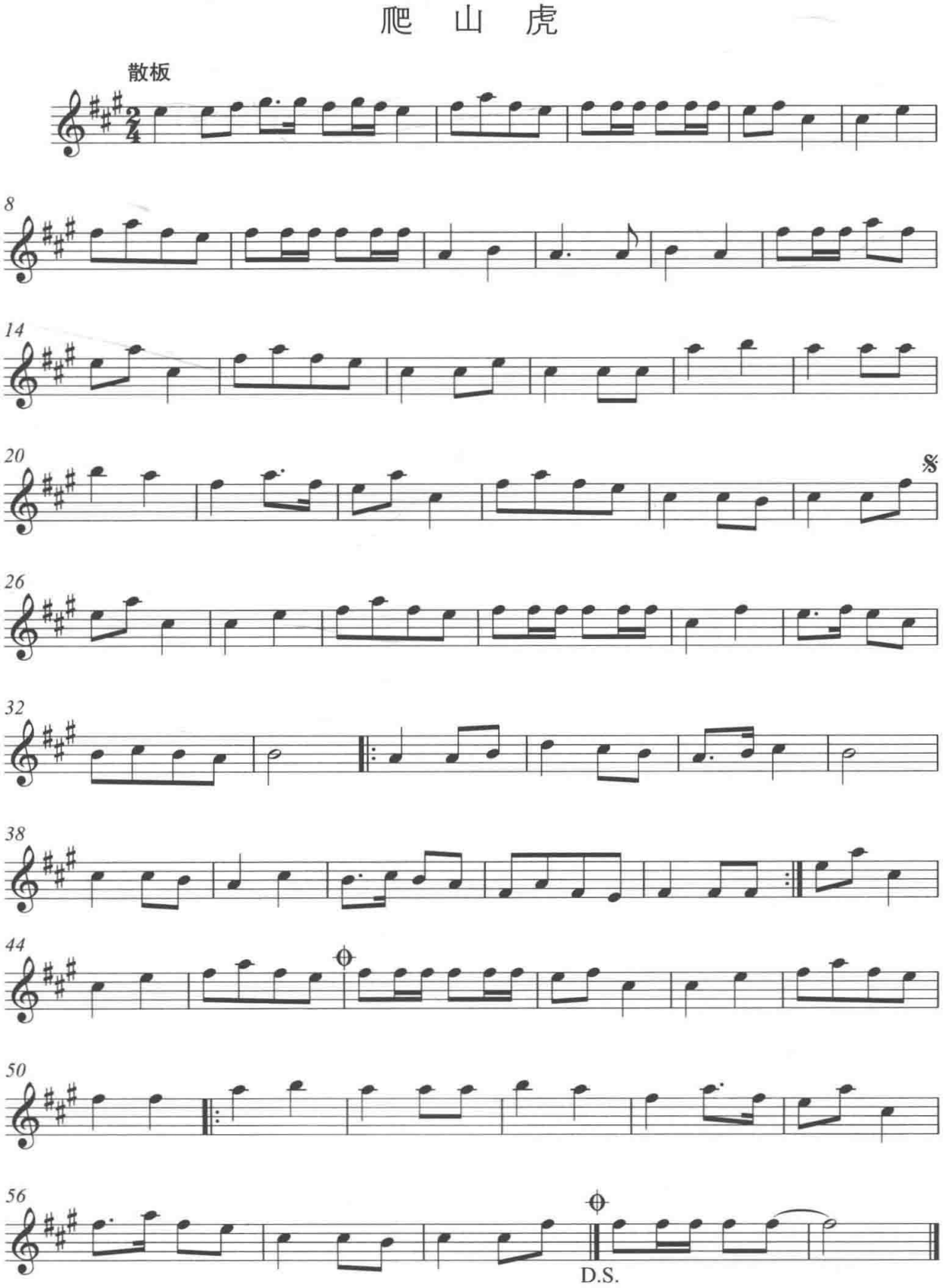




经过比对，发现谱本基本一致。但是需要着重指出的是：同样一首乐曲，如果按照其演奏记谱与乐谱进行比对，则只有核心“动机”似曾相识，其旋律差别非常大，识别起来非常困难。这是因为演奏者的即兴加花增加了两者之间的差异。下面是我的学生段美琳对王要村道乐班王建国所奏【爬山虎】的听音记谱，[①] 从中可以看出演奏谱与实际乐谱之间的巨大差异，详情如下：

① 段美琳：《山西省忻州市王要村道教音乐曲牌刍议》，忻州师范学院 2009 届学士论文。

谱例 126：



第五首【醉太平】

【醉太平】在前面的章节中已有过详解，其不仅在五台山普遍应用，而且也是当下民间乐班的常用曲目，经比对基本一致。忻州市王要村道教用【醉太平】好似简化版，但与五台山佛教所用相比，也能看出实为同一母体的变化：

忻州市王要村道乐班用【醉太平】

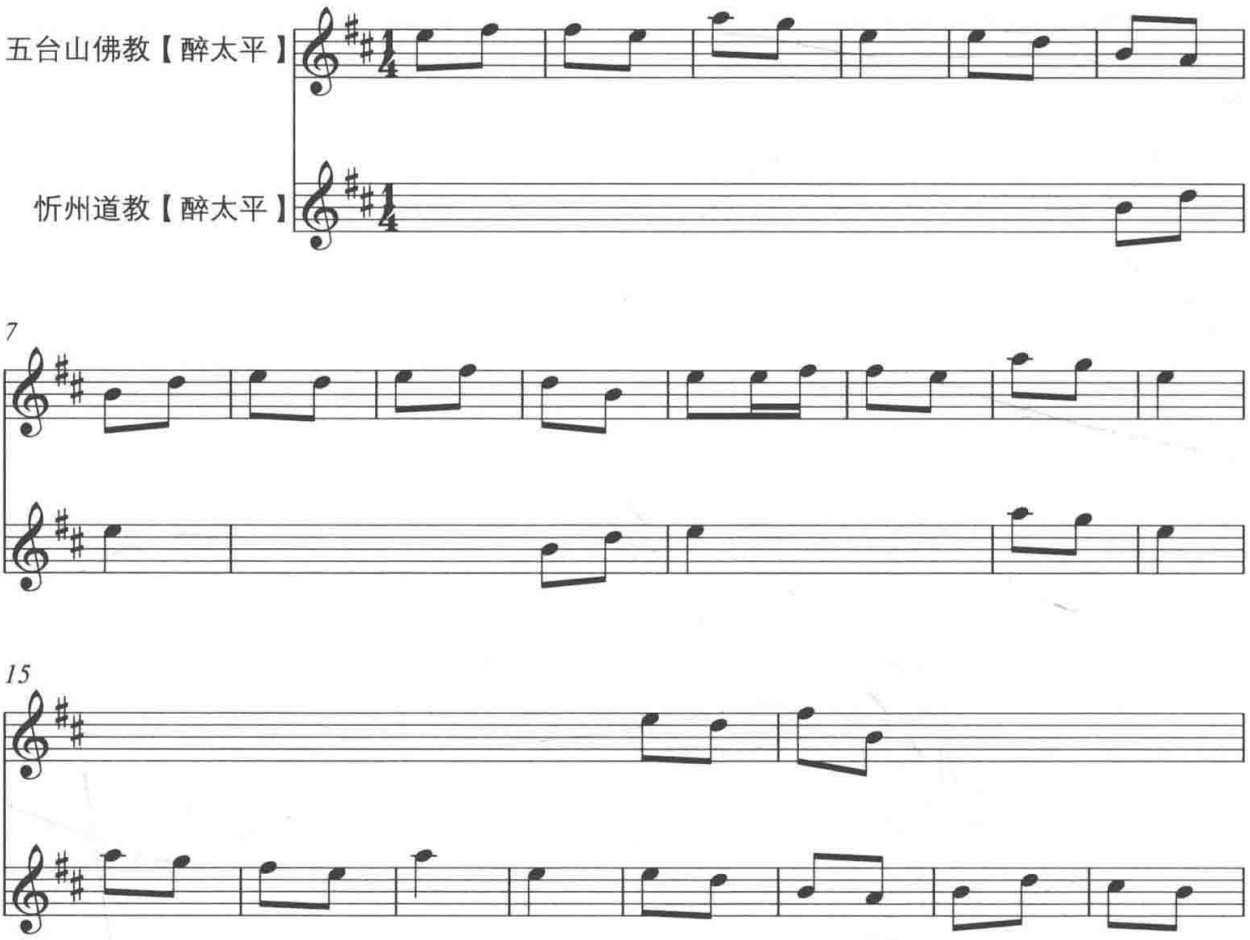
合=1

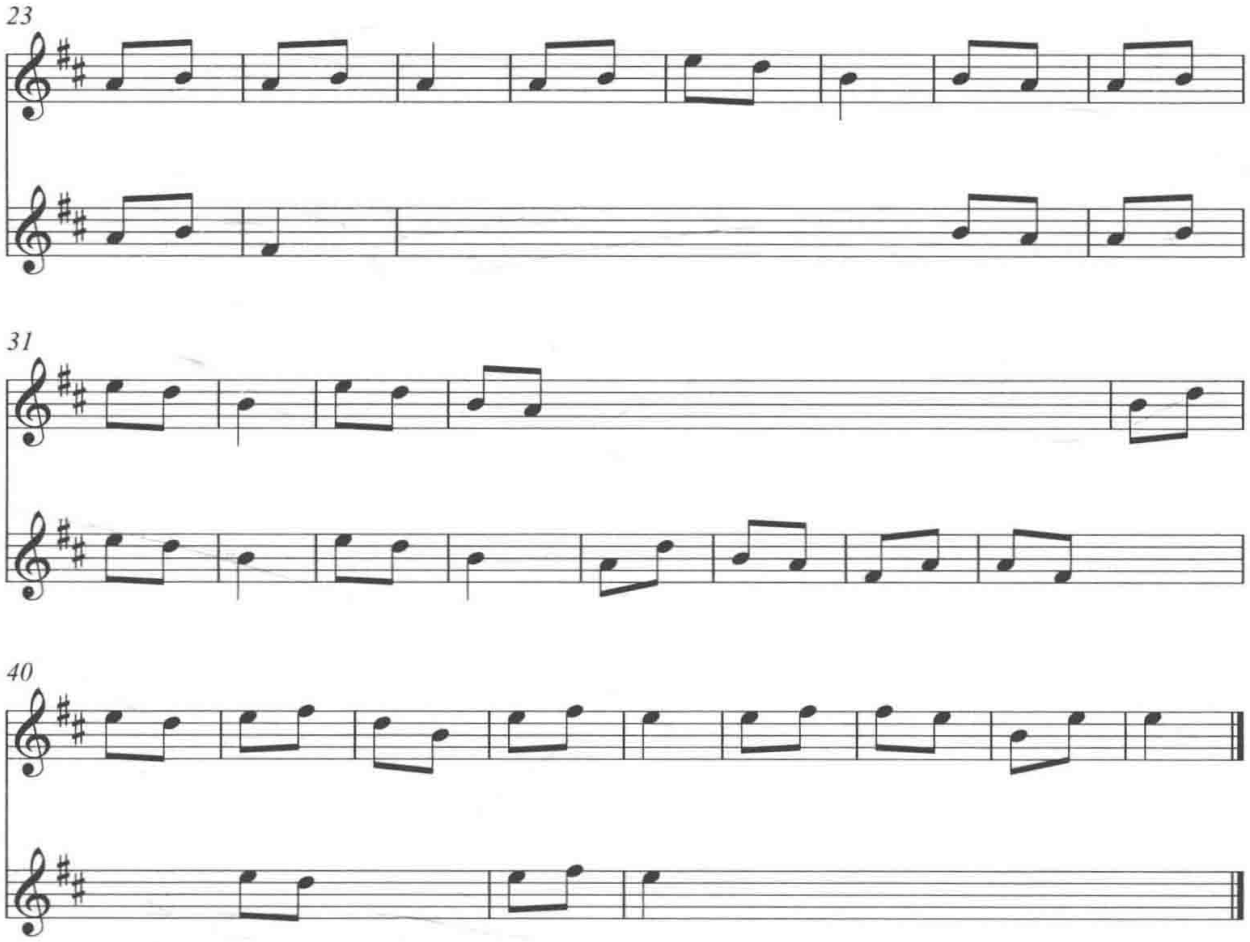
丶工六丶五　丶工六　丶五　丶尺上　丶五　丶尺上　丶五　丶尺上　丶乙五　丶尺

丶五　丶五六　丶工尺　丶工六丶凡工丶尺工丶乙　丶工尺　丶尺工　丶五六丶工

丶五六　丶工　丶尺六丶工尺　丶乙尺丶尺乙丶四合　丶四乙丶四

谱例 127：五台山佛教【醉太平】与忻州道教【醉太平】比较

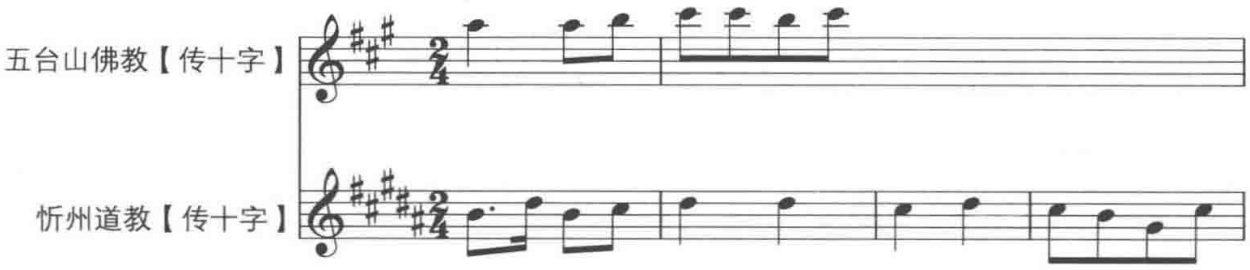




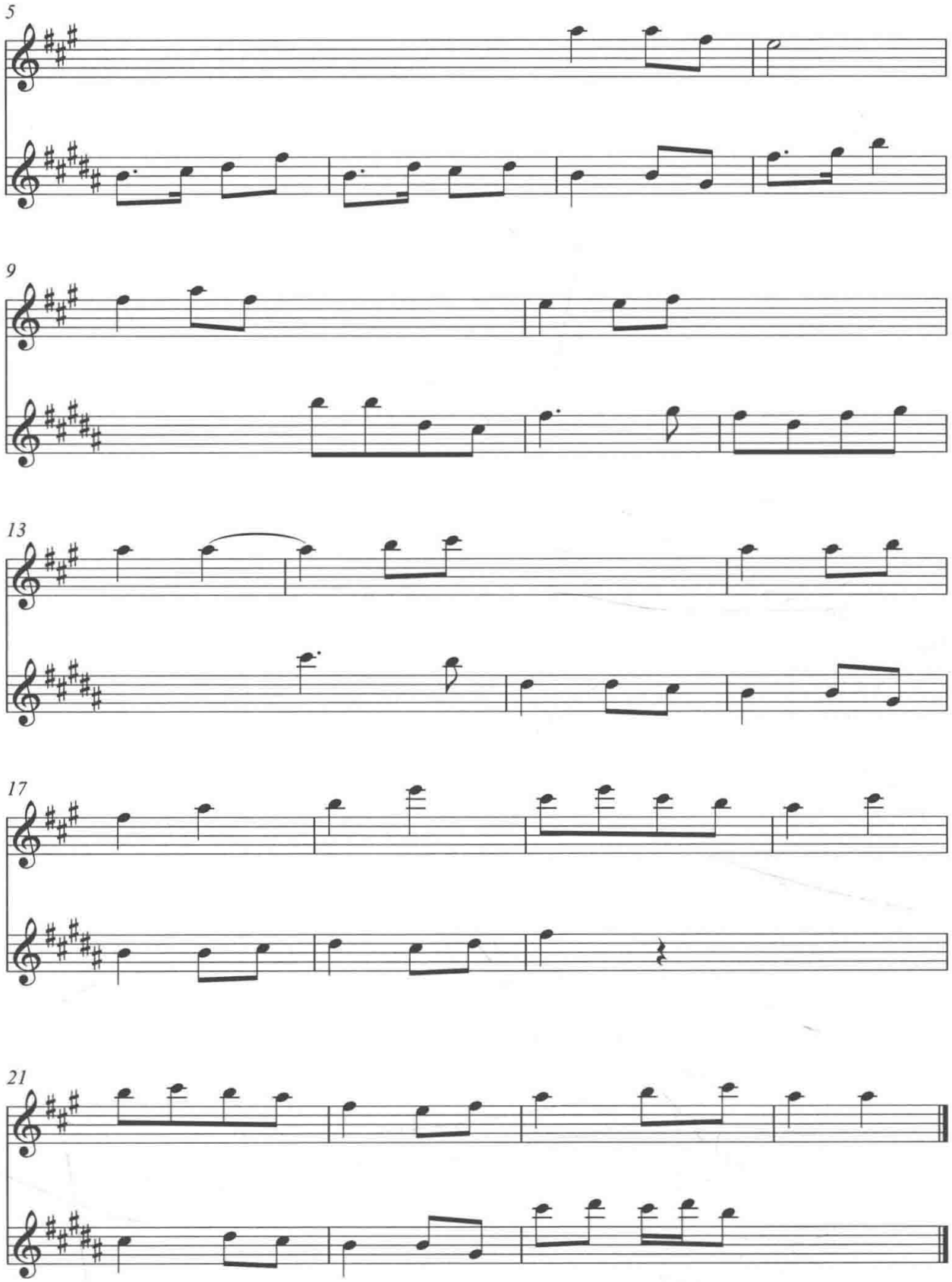
第六首【传十字】

《民族民间器乐曲集成·山西卷》“佛教音乐”中辑录了一首【传十字】①，与当下忻州市道教所用的【传十字】② 相似，详情如下：

谱例 128：五台山佛教【传十字】与忻州道教【传十字】核心曲调比较



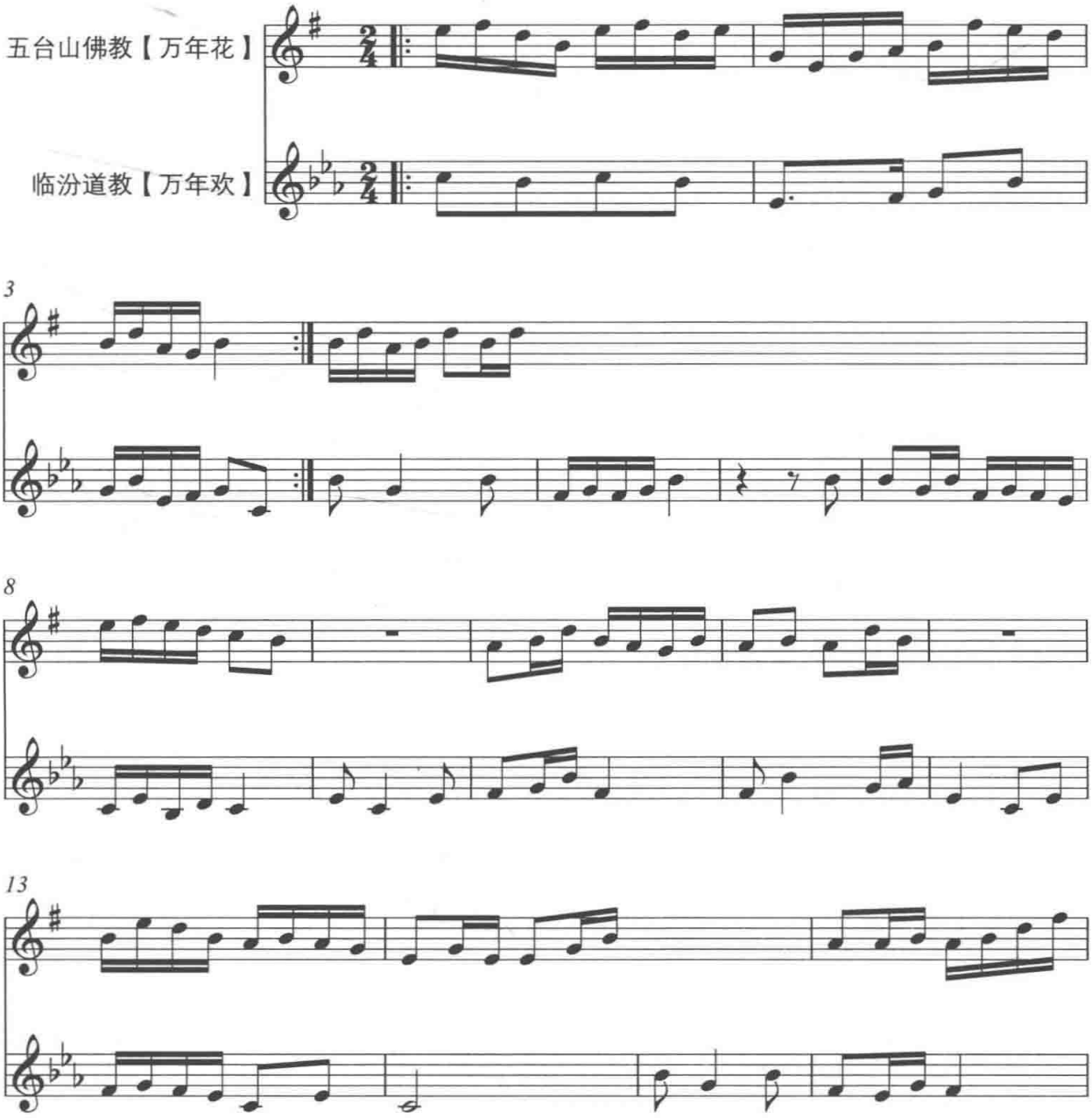
① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 1664 页。
② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 1933 页。


5
9
13
17
21

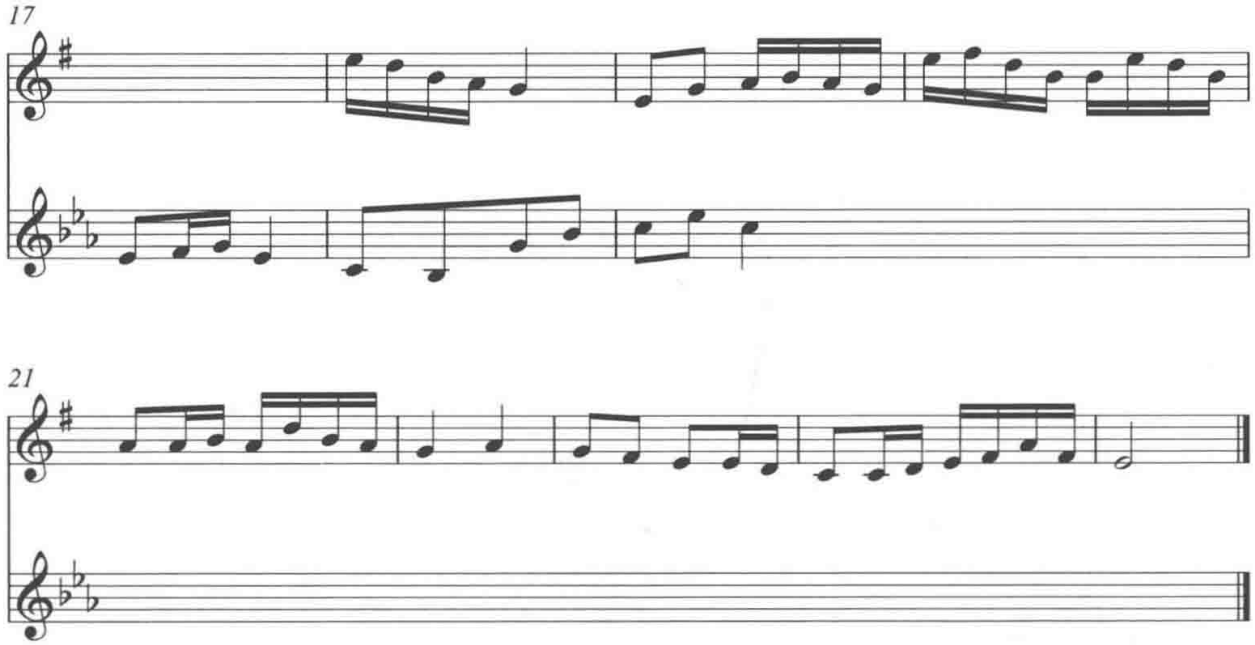
第七首【万年欢】

【万年欢】是五台山佛教为用较为广泛的一首曲牌，共有四种抄本，在前面的章节中已作详述，在此主要是将五台山佛教所用与临汾市道教所用【万年欢】[1] 进行比较分析。

谱例 129：五台山佛教【万年花】与临汾道教【万年欢】比较



① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 2004—2005 页。



经过比较发现，五台山佛教所用【万年欢】与临汾市道教用【万年欢】基本一致，加之前面章节的比对，我们发现【万年花】实为佛教、道教、民间乐班共同为用的曲目，只是在不同的场域，经过不同僧人、道人、艺人的演化而有所演变，但依然能够清晰地看出其来源于同一母体。

此外还有【六字真言】【八板】【朝天子】【银纽丝】【粉红莲】等曲牌都为佛道所共享。因此经过比对我们发现，五台山佛教音声与道教用音声的确存在着相通性与一致性，且这些一致性的曲目大多数都是“经外音乐”。另一个显著的特点就是同为一首曲目，佛教存谱历代变化甚少，一般较短小，在演奏的过程中“花奏”式的即兴发挥也很少使用；相比之下，道教加花甚多，一首短小的曲目变得长大复杂，更加器乐化，且演变成各种套曲。此外，有相当一部分曲目是佛、道、民间礼俗共享者。

五台山佛教音声与山西道教音声之间的相通性与一致性并不是特殊现象，而是一个普遍性的存在。项阳的《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》一文从历时与共时接通的“逆向考察”中，研究了佛教、道教、民间乐社三者之间的相通性问题。[①] 尼树仁的《道教音乐与佛教音乐的比较研究》分别从当下活态的音乐

① 项阳：《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，第1—6页。

形态、仪式过程与历史文献进行比较分析，指出两者不论是曲目、风格、用途或调性、调式等均基本相同，提出了中国道曲与佛曲共性大于个性的观点。[①] 袁瑾在《汉传佛教瑜伽焰口与全真道教铁罐施食仪式音乐比较研究》中，则从仪式层面切入进行比对，指出："道教作为本土宗教……和佛教仪式音乐是相互影响和相互渗透。"[②] 黄富在《新平道教音乐、佛教音乐及其异同》指出："尽管道教音乐与佛教音乐的传播渠道、活动方式、风格特点和保守程度各有不同……但是在横向的相互吸收或被吸收的过程中进行纵向的衍变，这个衍变过程，就是各种音乐文化相互融汇的过程。"[③]

如果我们从各省卷"民族民间器乐曲集成"志书中详细摸排比对就会发现：佛教音声与道教音声之间的相通性更为清晰。因此，佛教与道教音声之间的相通性与一致性是客观存在的。

第三节 佛教音声与道教音声相异、相通的思考

作为两种不同的宗教表征体系，佛教音声与道教音声既存在着诸多不同，也存在着某些相通性甚至是一致性。就其相异性而言，既与佛、道各自的宗教本质相关，也与二者对世俗音乐的开放程度不一紧密相连。而二者的相通性与一致性既是儒释道三者之间交互影响互为调适的结果，也是国家行政举措下的结果。

一、相异性与丰富性的思考

不同的宗教所传达的宗教精神必然不同，而作为不同宗教精神的代言者，相应也会产生诸多不同。佛、道音声亦是如此，恰是不同的宗教本质产生了不同的艺术风格。孟至岭道长以局内人的体悟指出："道教音乐不是纯粹的音乐的概念，道教音乐有道的内容，道的最高境界是清虚……道家思想在音乐中的体现可以用古琴的

---

① 尼树仁：《道教音乐与佛教音乐的比较研究》（上、下），《音乐探索》1992年第1期，第23—30页；第2期，第39—46页。

② 袁瑾：《汉传佛教瑜伽焰口与全真道教铁罐施食仪式音乐比较研究》，中国艺术研究院2009届博士学位论文，第208页。

③ 黄富：《新平道教音乐、佛教音乐及其异同》，《民族艺术研究》1990年第6期，第37页。

‘清微淡远’的审美旨趣来说明……道教音乐的根本是道教科仪，而道教科仪的根本内容是修身与教化……失去了道教音乐的本质精神，近似于民俗音乐，而与真正的道教音乐相去甚远。”①

道教音声传达的实为道教中的“道”，道教科仪即是道教音声的载体，失去了道教的本质精神，道教音声也就与世俗音乐没有什么区别，局内人所传达给我们的信息恰恰揭示了道教音声之所以与他种音乐存在根本区别的原因。

佛教音声亦是如此，其所表征的是佛教精神。从释迦牟尼初转法轮开始，其所传递的就是佛教分别于“外道”的独特思想，在传教的过程中逐渐构建了自己的音声体系及音声佛事传统。进入中土，虽然受到儒道不断作用而出现更多的融合趋同性，但是佛教本身所树立的苦集灭道体系、十二缘起以及六道轮回的思想却鲜明独特。为了使这种思想能被异族人所迅速接受，因而就有了“入乡随俗”的特征，这样佛教音声就出现了“国别”、区域化特征。

借助于诵经、说法这种特殊的“人声”传达佛教的根本精神，借助于歌赞与器乐供养表达对佛法神灵的恭敬、赞美，进一步从外部形塑佛教所具有的强大威力与号召力，从而起到内修外弘的巨大作用，这是佛教音声存在的根本。值得关注的是，不论是何种音声，一旦进入佛门，进入佛教的仪式仪轨，固化成为仪式的重要组成部分之后，就会被逐渐“打磨”“抛光”形成为佛教的风格。这即是世俗音乐被“佛教化”的过程。因此，佛教精神是佛教音声的灵魂，而其“仪式仪轨”是佛教音声灵魂的“工程师”。道教音声亦是如此。其之所以被称为道教音声，是因为道教精神是其灵魂，道教仪式仪轨是其本质的塑造者。因此，不同的宗教有不同的思想体系与仪式仪轨，作为宗教的代言者，佛、道音声必然会产生诸多不同，彰显出个体差异性与丰富性的特征。

佛教与道教音声之间的差异性还主要体现在对“世俗音乐”的开放程度上。史籍记载中都有佛教、道教拿世俗音乐为用的案例，尤其是佛教的瑜伽教僧以及道教的正一派，由于其与世俗社会接触的平台更为广阔，故也就加大了吸收世俗音乐的力度。但是从当下的五台山寺院分析，流于民间做佛事的很少有台怀镇寺院的僧

① 孟至岭主讲，高贺杰综述：《道教信仰与道教音乐——一个出家人寻访道乐的经历》，上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心讲座”，2009 年。

人，更多的还是台外比如繁峙、代县周边的小寺院的僧人以及还俗僧人。小寺院僧人毕竟奏乐者相对较少，还俗僧人一般不可能再回到寺院，所以两者对五台山台内寺院的影响甚微。因此，从当下寺院的传谱以及活态传承看，其间所涉的“俗乐”较少且更多集中于20世纪之前。换言之，吸收世俗音乐进入五台山佛教音声体系是必然的过程，这从历史的长线中看得会比较清楚。当然，在全国其他的寺院也有用《新白娘子传奇》《青藏高原》等进行再创造的现象，但相比于道教尤其是“火居道士”而言，佛教对“俗乐”的开放程度显然稍弱一些。流于各地的火居道士，他们本身虽为道士，但却长期生活于民间，这促使他们与世俗社会打成一片，并不断“纳新”，渐而被民间所同化。为此，孟至岭道长指出：“最为代表性的道教宫观是十方丛林，十方丛林标志着道教的正宗……道教科仪必须是仍具有着道教的根本和有道之人去变革的变化才是合适的。如果失去了这个根本，就如同桃树结出酸枣，反而成为了不伦不类的变化……而这些技巧的本源，即是为了吸引民间百姓的兴趣。”①

二、相通性与一致性的思考

佛教与道教用乐之间的相通性与一致性实际上是儒释道融合发展的一个突出表现，是由它们在社会功能上的互补与共通所决定的。佛、道渐向官方意识形态的儒家礼乐文化靠拢，形成了独特的宗教礼乐，在自我的调整与国家的行政力量下，佛道用乐出现了更多的交融。概括起来主要有四点：第一，国家行政的干预；第二，佛道对国家礼乐的接衍；第三，佛道祭祈的同功性；第四，儒释道合流。

历史上世俗政权对佛道用乐进行积极干预主要有两个里程碑性质的事件：一是唐朝将“佛曲”改为道教供奉曲；二是明朝《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》与《大明御制玄教乐章》的颁布。《唐会要》载：

天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名及改诸乐名……《龟兹佛曲》改

① 孟至岭主讲，高贺杰综述：《道教信仰与道教音乐——一个出家人寻访道乐的经历》，上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心讲座”，2009年。

为《金华洞真》……《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》……《俱伦仆》改为《宝伦》,《光色俱腾》改为《紫云腾》,《摩醯首罗》改为《归真》……《罗刹末罗》改为《合浦明珠》……《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》……《舞仙鹤乞裟婆》改为《仙云升》……《优婆师》改为《泛金波》……《移师都》改为《大仙都》……《祇罗》改为《祥云飞》……《婆罗门》改为《霓裳羽衣》,《思归达牟鸡胡歌》改为《金方引》……《思归达菩提儿》改为《洞灵章》……《俱摩尼佛》改为《紫府洞真》……司空杨国忠、左相陈希烈奏:"中使辅璆琳至,奉宣进止,令臣将新曲名一本,立石刊于太常寺者。今既传之乐府,勒在贞珉,仍望宣付所司,颁示中外。"敕旨:"所请依。"①

很显然,国家是以制度的形式,将之前太常寺的礼佛专用曲改为了"道乐",此处的"道乐"更多的应该是用于祭祀道教神灵的供奉曲,"刊于太常寺者,今既传之乐府,勒在贞珉,仍望宣付所司,颁示中外",可见这些供奉曲并不是由道士来亲自演奏。如是,礼佛之曲与供奉道教神灵之曲在国家制度的干预下发生了重合。

明朝永乐皇帝将南北曲牌御制成《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》,这些被换上佛教名称的歌曲实际上是当时社会上耳熟能详的"流行之曲",道士对之应该也不陌生,何况明朝的道士有很多是神乐观的专职乐舞生。当他们将其中的一些曲目拿来为用之时,必然会促成佛、道用乐的相通。

更为值得关注的是,永乐在钦颁《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的同时,又颁布实施了《大明御制玄教乐章》这一部非常重要的道教仪轨专用曲。其内涵14种曲调且都有乐谱附录,中间有四首曲牌是一致的。详情见下表:

① [宋]王溥:《唐会要》卷三三,北京:中华书局,1955年,第615页。

表 25：《大明御制玄教乐章》仪式及其相关曲牌

乐　　章	仪式步骤及其曲调	涉及的相关曲牌
第一乐章　醮坛赞永乐章	1. 迎凤辇（迎神、献供、行道、请师、献酒、送圣） 2. 天下乐　3. 过声　4. 圣贤记 5. 过声　6. 青天歌	创作专用曲：迎神、献供、行道、请师、献酒、送圣 曲牌：【天下乐】【青天歌】【圣贤记】
第二乐章　玄天上帝乐章	1. 醉仙喜（八首） 2. 步步高 3. 醉仙喜	【迎仙客】【步步高】【醉仙喜】
第三乐章　洪恩灵济真君乐章	1. 迎仙客（八首） 2. 弘利益之曲	【迎仙客】

从上表可以看出《大明御制玄教乐章》的曲调来自两种形式：迎神、献供、行道、请师、献酒、送圣这几个环节的音乐是专门创作，且没有配专有名称，行事本身即代表曲调。而【天下乐】【圣贤记】【青天歌】【步步高】【醉仙喜】【迎仙客】【弘利益之曲】这 7 首应该是当时流行的曲牌，尤其是【弘利益之曲】在《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》中就有分节歌 1800 多首。除了【步步高】【圣贤记】【醉仙喜】之外，其他基本上与《名称歌曲》完全相同。

我们注意到，《大明御制玄教乐章》不仅是作为道教专用音声的教科书，而且也是国家祭祀大典中“乐舞生”演奏的仪式范本。也就是说，明朝道士充任乐舞生，参与国家祭祀大典所应用的就是《大明御制玄教乐章》。这就造成了一种戏剧性的结果，佛教音声、道教音声与国家礼仪用乐由于《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》与《大明御制玄教乐章》的颁布，逐渐变得相通与一致。

道教接衍国家礼乐理所当然，因为自宋朝以来就有道教音声服务于国家祭祀大典的历史记录。那么佛教是否也接衍国家礼乐？在前面的章节中笔者已经详细论述过，《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施造成佛教接衍国家礼乐曲目实为必然，这是国家敕赐“礼佛乐曲”给寺院所带来的必然结果。

佛、道对国家礼乐的接衍，导致了乐曲、乐器编制与功能都趋于相通与一致。尤其是祭祈的同功性，使他们常常以“僧道威仪”现诸祀典仪式。

《唐大诏令集》载："自今每缘法事集会，僧尼道士女冠等宜齐行并进。"①

《建炎以来系年要录》载："用黄麾细仗、教坊乐、僧道威仪前导，上御垂拱殿观书，宰执皆升殿侍立。"②

僧道的同功性还主要体现在道教正一派与佛教瑜伽教僧的出现。他们是民间礼俗仪式尤其是丧葬仪式的超度人，"拿人钱财为人消灾"几乎成了这两个群体的共同点。正如明成祖朱棣所言："朕观释道二者，各有二徒，僧有禅有教，道有正一有全真。禅与全真，务以修身养性，独为自己而已；教与正一，专以超脱，特为孝子慈亲之设，益人伦、厚风俗，其功大矣哉。"③

两个不同的宗教出现了相同功能，上行下效，僧道出现在同一法事中已越来越流行，且到了不得不禁止的地步："北宋开宝三年，十月甲午诏：开封府禁止士庶之家，丧葬不得用僧道威仪前引。"④

可见至北宋时期，僧道在民间丧礼仪式中应用已不是个别现象。常为同一法事服务，用乐之间的交流将是必然。同时，儒释道三教合流也促进了三者音乐的相通。

佛教自传入中国，就处在与儒、道的角逐之中。儒释道的斗争经过了生死轮回的法难之后，才渐趋缓解直至相互借鉴、相互认同，即所谓"三教虽殊，同归于善"⑤。宋朝之后，三教合流成为了必然趋势。道教中出现了倡导"三教合流"的"全真教"，规定以《道德经》《般若心经》《孝经》为全真道士必修的经典。王重阳说："儒门释户道相通，三教从来一祖风。"⑥ 丘处机说："儒释道源三教祖，由来千圣古今同。"⑦ 刘处玄说："三教归一，弗论道释。"⑧ 出身佛门的朱元璋则指出："于斯三教，除仲尼之道祖尧舜，率三王，删《诗》制典，万世永赖；其佛仙之幽灵，暗助王纲，益世无穷，唯常是吉。尝闻天下无二道，圣人无两心，三教之

---

① ［北宋］宋敏求：《唐大诏令集》卷一一三，北京：商务印书馆，1959年，第587页。

② ［南宋］李心傳：《建炎以来繫年要录》卷一七六，北京：中华书局，1988年，第2916页。

③ ［明］朱棣：《御制玄教斋醮仪文序》，《道藏》（第九册），第1页。

④ ［宋］王林撰、诚刚点校：《燕翼诒谋录》卷三，北京：中华书局，1981年，第24页。

⑤ ［隋］王通著，（北宋）阮逸注：《中说》，《摛藻堂景印四库全书荟要》（第248册），台北：学生书局，1985—1988年，第111页。

⑥ ［金］王嘉：《重阳全真集》卷一《诗·孙公问三教》，《道藏》（第25册），第693页。

⑦ ［宋］丘处机：《磻溪集》，《道藏》（第25册），第815页。

⑧ ［宋］刘处玄：《仙乐集》卷五《上敬奉三教道众并述怀》，《道藏》（第25册），第438页。

立，虽持身荣俭之不同，其所济给之理一。然于斯世之愚人，于斯三教，有不可缺者。”①

信奉佛教的雍正认为三教各有所长：“以佛治心，以道治身，以儒治世……三教虽各具治心、治身、治世之道，虽各有所专，其各有所长，各有不及处，亦显而易见，实缺一不可者。”②

李龙先生认为：“儒释道三家的会通融合，形成和而不同的宗教文化体系。这种现象，在世界文明史上实属罕见。三教合流，并没有消除儒释道自身的特点，三教相似的对话策略，保留各自的主体性，体上会通，用上合流，体现了中国社会协调不同宗教关系的高超智慧。三教之间彼此了解，会通不同的思想教义，而在事用、功能方面，三教合流，劝善导俗。佛道两教在民间社会，互为表里，出现‘仙佛不分’的信仰格局。”③

儒释道之间的互相认同以及共有的祭祈功能加速了佛道用乐的相互吸收。三教合流实质上是佛道消除嫌隙、相互认同、借鉴发展的结果，这也就从根本上加速了佛道用乐的相通与趋于一致。尤其是在普通老百姓的心目中，教义上的本质差别并非第一要务，神灵的共同保佑才是他们所期盼的。不论是佛、菩萨，还是玉皇大帝、太上老君、张天师，还是各路神灵，都是一样的，中国人早有神鬼祭祀的传统。如今晋南地区僧道乐班的合流应该就是最好的说明。而佛教、道教用乐对民间的礼俗用乐产生重要影响也与此紧密相关。项阳指出：“由于佛道二教用乐的体系化，从祭祀层面所具有的相通性，无论是祈还是祭如果依照礼的理念，都属于吉礼的范畴。佛教与道教的这些功能由于长期积淀所具有的成熟性特征，而且其分布具有相当程度的广泛性，在国家吉礼之用乐百姓无缘的前提下，民间信仰仪式中所需的用乐向寺庙和道观去寻求是一种自然和主动的选择，也是礼乐相须以为用的最好诠释，更何况作为寺庙也多愿意提供这种服务以扩大自己的影响……当民间礼俗中有如此用乐的需求，最好的办法就是让乡民将寺庙用于仪式的音声接衍过去，在某

① ［明］朱元璋：《三教论》，《明太祖御制文集》，台北：台湾学生书局，1965年，第8—9页。

② ［清］彭文勤等纂辑、［清］贺龙骧校勘：《道藏辑要》（第1册），台北：新文丰出版公司，1977年，第37—38页。

③ 李龙：《论儒释道“三教合流”的类型》，《北京大学学报》2011年第2期，第51页。

种意义上讲，这打破了国家制度层面在吉礼中不许民间用乐的桎梏……这种打破恰恰是源自对于寺庙、道观用乐的接衍。”①

佛道在民间有坚固的信仰基础，星罗棋布的各种寺院、道观、庙宇为民间乐班接衍佛道用乐提供了方便。由此，国家礼仪、民间礼俗用乐以及佛教音声、道教音声之间有了更多相通与一致性，而永乐皇帝则将这种相通与一致推到了极致。作为四大佛教圣地之首的五台山则完整和连续地承继着这种大传统，为我们的研究开启了方便之门。

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第21页。

结　语　神圣与世俗的嬗变

在宗教与世俗的两极，神圣与世俗究竟有多远？罗马尼亚著名的宗教学家米尔恰·伊利亚德指出，神圣与世俗并非对立，而是存在着同一性与一致性，在“仪式”或者“显圣物”的作用下，神圣与世俗可以相互转化。[①] 无独有偶，这种从社会学的视野所作出的论证分析在中国佛教音声研究领域亦有“通感”。

“形气转续，变化而嬗”，[②]“嬗变”既有由“此”变“彼”之意，又包含承继发展之意。中国传统音乐“一曲多用”的特征使它具有了不同的为用场域、功能及风格韵味，从而也就形成了宗教与世俗、礼乐与俗乐的“文化归属”与流变。同一首乐曲既可以用在世俗，也可以用在宗教（佛教、道教等），既可以用在国家典礼中，还可以用在民间礼俗之中。佛教音声的发展历史表明：在佛教音声与世俗音乐的两极并没有不可逾越的鸿沟，在礼乐与俗乐的分野中亦不存在恒定不变的法则，佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐甚至是道教用乐之间存在着相通性与一致性。俗曲佛用、释俗嬗变是其“为用”与“制度”博弈的产物；官乐佛存、佛教音声之民存与无处不在的国家力量紧密相关，“国家在场”是佛教音声流变、佛教音声与世俗音乐关系研究的重要维度；佛教之“转读”“歌赞”“仪式专曲”“器乐供养曲”的四层类分，是佛教音声与世俗音乐关系微观透视的切入点，也是当下佛教音声分类研究的另一尝试。

---

① 〔罗马尼亚〕米尔恰·伊利亚德：《神圣与世俗》，2002 年。

② 〔汉〕班固：《汉书》（上），长沙：岳麓书社，2009 年，第 560 页。

第一节　佛教音声与世俗音乐的嬗变

佛教音声与世俗音乐的嬗变涵盖两个层面：一是世俗音乐被佛教拿来为用，固化形成了佛教音声；二是佛教音声被世俗社会拿来为用演变成了“世俗用乐”。虽只是简单的一进一出，但却体现出完全不同的文化内涵与风格演变。即使是同一首乐曲也存在进入佛门的“神圣化”与走出佛门的“世俗化”的分别。取之于社会，用之于宗教，又回流到世俗社会，即为释俗嬗变的全过程。

一、释俗嬗变的“四层”透视

不论是从历史记载还是当下的活态遗存来看，世俗音乐被佛教接衍或者佛教音声被世俗音乐接衍，都是一个真实的客观存在。但是，如何识别这些音声的来源？除了依靠历史记载，还必须有一个逆向的考察。佛教转读、歌赞、仪式专曲、器乐供养曲的四大类分所形成的核心、内层、中层、外围的为用层级，不仅彰显出与世俗音乐的远近亲疏，体现出佛教音声在常规功课与佛教节日、法会中的不同为用过程，而且还揭示出世俗音乐从佛教接衍而来的意义。如果说器乐供养曲的存在实为世俗音乐进入佛教音声的一个重要标识，那么转读、歌赞、仪式专曲在世俗社会的积淀则是佛教音声进入世俗社会的一个关键判定。转读、歌赞、仪式曲、器乐供养曲不同的辨识度是我们认知佛教音声与世俗音乐关系的重要切入点。

“转读”实为语言音调基础上对“佛经”散文部分包括真言、咒语的念诵样态，具有强烈的方言色彩。在没有外力的作用下，实为南腔北调，通过转读能够区分出宗派之间所存在的差异。汉传、藏传、南传三者之中一个最为显著的差异便是在语言层面。这种与经文紧密缔结的念诵形式，除了师承关系所形成的固定的韵腔之外，一般很少与世俗音乐结合，是一种带有强烈佛教色彩的音声，亦是佛教音声与世俗音乐最为显著的区别，即使进入世俗社会，被接衍承继也较容易识别。

“歌赞”既包含经中偈颂，也包含高僧大德创造的赞佛礼佛之“颂歌”，是一种有旋律感的“类音乐”音声样态。从世俗的角度看，就是一种“歌曲”；从佛教的角度分析，则不属于“音乐”范畴，常被称为“赞子”。歌赞中既有专创，也有

从世俗社会拿来为用者，这一点却与转读有着重要的区别，如前文所述的【豆叶黄】被改编成【焚化赞】，【翠黄化】被改编成【赞佛偈】等。这种歌赞进入世俗社会后出现两种情况：如果与原来的经文教义紧密缔结，则很容易被分辨出；反之，如果被拿来用于别处，辨析则比较费劲。

“仪式专曲”是指佛教中用于焰口仪式、上师供养法等仪式中的特定曲调，是一种指向性非常强的专用音声。此类音声有专门创造者，也有拿来为用者。以放焰口为例，由于面向“市场”，故需吸收世俗音乐进入仪式以吸引眼球，当下我们依然可以看到由【净瓶】改编而成的【千声佛】等。此类音声被世俗社会接衍主要是借助于佛事活动的遗存而实现，没有相应的仪式也不可能出现相应的音声样态，不分汉传、藏传，佛教音声都是如此。如果民间有此类音声样态，必然是从佛教接衍而来，此种判断应无异议。

“器乐供养曲”在北方寺院中普遍存在，五台山、智化寺、大相国寺等都有大量的器乐曲牌的遗存。“器乐供养曲”应该是唐宋之后，僧尼破戒奏乐之后的产物，是“俗人”伎乐供养的僧尼化接衍，与转读、歌赞、仪式曲相比而言，还有一个“迟到”的过程。所以，透过当下寺院中大量器乐曲的存在，与史籍相互印证，既能看到伎乐供养的历时演变，也能看到佛教音声与世俗音乐最为“亲密”的缔结。这些伎乐供养曲都是以“俗名”出现在佛教藏谱之中，从而为我们的认知提供了重要的辨别特征。

总之，从佛教的转读、歌赞、仪式曲与器乐供养曲的四层类分所形成的不同的辨识度，我们既可以看到世俗音乐进入佛教音声的重要标识，也可以辨别佛教音声被世俗社会接衍的种种迹象。

二、世俗音乐向佛教音声的转化

不论是在印度还是在中土，佛教音声都是一个释俗交响的为用系统，只不过前者是由僧尼与世俗中人共同完成，后者逐渐演变成僧尼独自的行为。佛教音声中国化的过程实际上就是与世俗社会主流音乐对接的动态演变过程。不论是从诵经、说法、伎乐供养的三大体系整体把握，还是从佛教的转读、歌赞、仪式曲、器乐供养曲的微观透视，均是如此。

"转读"，即用本土语言念诵经文。本土语言显然非佛教所创，必然是从世俗社会拿来为用者。诵经之音调之所以会形成南腔北调，就是因为各地方言的不同，这种带有强烈方言色彩的诵经，必然与世俗社会紧密关联。

就诵经的歌赞而言，历代文献中关于吸收世俗音乐进行"诵经"的记载，多数指称的是佛经中的"偈颂"部，除运用此土宫商进行专门创制之外，一个最简单的方法就是利用现成的世俗音调改编创作。《宋高僧传》载："康所述偈赞皆附会郑卫之声，变体而作。"①"今之歌赞，附丽淫哇之曲，慆懘之音。"②

说法音声中除了转读、歌赞之外，还会利用世俗曲调来演唱佛传故事，揭示业报因缘。发展至最后，不断吸纳流行曲牌，从唱导到俗讲，到宣卷，中国式的说法逐渐与中国传统曲牌音乐紧密缔结。透过小说《金瓶梅》中宣卷场景的描述，我们可以看到大量世俗音乐曲牌在宣卷中的为用情况。

仪式专曲，既有专创，也有从世俗社会拿来为用者。如焰口仪式，在唐宋之后，得到了迅速的发展，为了吸引更多的观众，器乐、佛戏进入焰口佛事，成为常态。史籍中有很多记载，在此仅举《杭俗遗风·声色类》所记为例："瑜伽焰口经文，亦能编出各调戏曲，如孔雀经般，除法师所念不唱外，其余皆出宣唱，各调俱全。"③

伎乐供养，唐朝之前基本是秉承印度传统，有专职乐工与寺属音声人供养两大体系。世俗之人供养礼佛的音乐行为，是世俗音乐进入佛教寺院的重要契机。唐朝之后，随着僧人破戒奏乐的"流行"，伎乐供养逐渐演变成僧人行为，由此引发了世俗音乐的大规模进入。本来由僧俗两个体系完成的佛教音声系统逐渐演变成了僧人独自完成。

僧人奏乐实为非法，不仅与佛教戒律相违，也与国家法令相悖，故屡遭禁止。随着瑜伽教僧培养制度的出台、《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的颁布实施，世俗音乐与佛教音声的嬗变达到了前所未有的程度。在世俗皇权之下，"俗曲佛用"取得了"合法"地位，名正言顺拿世俗音乐为己所用，这也就是在当下五台山以及其他各地的佛教音声体系中可以看到大量"俗乐"存在的重要原因。因此，

---

① ［宋］赞宁著，范祥雍点校：《宋高僧传》卷二五，第632页。
② ［宋］赞宁著，范祥雍点校：《宋高僧传》卷二五，第647页。
③ ［清］范祖述：《杭俗遗风》，《清代史料笔记丛书》，第54页。

项阳指出："佛教进入中国之后，其与音乐文化发生关联的哪一种形式都与世俗相关，只不过是加入了佛教的内容并逐渐形成了自己的风格。"①

但这些进入到佛教音声体系的"俗乐"经过佛门的"打磨"、仪式的"抛光"渐渐佛教化、神圣化，与其本来的风格渐渐不同。其中有的与佛经缔结成为经文音乐，有的成为了仪式专用曲，但不论是哪一种都固化成了音声佛事的重要组成部分，成为佛教之"显圣物"。

三、佛教音声向世俗音乐的转化

佛教音声向世俗转化存在两种可能：一是全盘接受，不论是转读、歌赞、仪式曲还是器乐供养曲全部承继。这主要体现在当下民间的僧传乐班，即所谓的佛教音声之民存。一是仅仅拿来其中的某一部分或者"好听旋律"，将其改变加工成为专业音乐。关于前者，在后文会专门论述。关于后者，举两个最显著的例子，即唐朝官方用乐《文溆子》的生成以及宋朝《普庵咒》（又名《释谈章》）的器乐化传播。《乐府杂录》载："长庆中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛转，感动里人，乐工黄米饭状其声念'四声观世音菩萨'，乃撰此曲。"②

这是历史上明确记载由诵经音声演变成乐工之乐的文字资料。而南宋普庵禅师所创的《普庵咒》本为佛教咒语的吟诵，明代袾宏《诸经日诵》中已收录，清道光初刻印《禅门日诵》亦有刊载。时至今日，其依然是当下寺院常诵咒语。而被世俗社会谱曲演变成器乐曲，最早见于明代《三教同声》古琴谱。

> 袁州慈化普庵印肃禅师…有语录四卷，其释谈章，被诸弦管，用备梵唱，世称"普庵咒"。③

> 按斯曲即普庵禅师之咒语，后人以律调拟之也。盖缘梵有二合、三合、四合之音，亦有其字，华书惟琴谱有之。④

---

① 项阳：《关于音声供养与音声法事》，袁静芳主编：《第三届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，第368页。
② ［唐］崔令钦撰，吴启明点校：《教坊记》（外三种），北京：中华书局出版社，2012年，第146页。
③ ［清］聂先：《续指月录》，第1页。
④ ［明］杨抡：《琴谱合璧·伯牙心法》，明万历李嘉遇刻琴谱合璧二种本，第22页。

杨春薇在其《普庵咒研究》中，以《三教同声》中古琴谱为参照，对各个古琴谱中所存《普庵咒》与当下民间流行的《普庵咒》进行了比较研究，指出了它们实为同一母体，而五台山寺院存谱【普庵咒】以及当下南山寺活态传承【普庵咒】经笔者的比较也与《三教同声》基本相似，这在前面的章节中已经作了详细的比对分析。这首发源于佛教寺院而又流行在世俗社会的曲调【普庵咒】应是佛教音声被民间接衍的最好佐证。尤其是从当下《中国民族民间音乐集成》志书中，我们可以非常清楚地看到佛教音声在世俗社会传播的基本情况，如【千声佛】【五声佛】【普庵咒】【西方赞】【五供养】【六字真言】【金字经】【三皈赞】等。此外，当下民间放焰口、宣（宝）卷、亡灵超度、打普佛、盂兰盆会、开光等仪式的流行，以及民间僧传谱本、经卷的承继以及还俗僧人乐班和居士乐班的存在等，都揭示出佛教音声在民间的传承与发展，实为佛教音声被世俗社会接衍的最好注脚。

第二节　佛教音声之民存

佛教音声被民间保存有三种类型：第一种只接受其中的“优美旋律”并将其器乐化，其主要代表实为普通乐班；第二种是对转读与歌赞的接受，这部分以居士班为代表；第三种是全盘接受型，不论是转读、歌赞还是仪式专曲、器乐供养曲通通接受，主要包括还俗僧人乐班、僧传乐班以及那些被称为善会或者圣会的乐社组织。三种类型、四种班社即普通乐班、还俗僧人乐班、居士组织、乐社（圣会、善会）是佛教音声被民间接衍的重要方式。

普通乐班各地都存在，五台山及其周边亦不例外，前面章节中所论述的山西“八大套”的集成者、五台山槐荫村赵成贵先生的乐班就是最典型的代表。其所辑录的曲目与五台山佛教音声中的大量曲目实为同曲，为此我们可以确定无疑地指出五台山佛教音声与“八大套”之间存在着相通性与一致性，尤其是【箴言】【普庵咒】【西方赞】【五声佛】【吾方吾】等曲目的存在更佐证了对寺院音声的接衍。这些曲目经过赵成贵先生师徒的散播，社会上已广泛流布，成为在山西乃至全国都享有盛誉的套曲，在五台山周边更是形成了几个非常重要的传承世家，

比如杜万重山、郭根富、田富奎、王斗成、徐有生及其他们的弟子杜三、郭六、郭桂林、史永全、史凤柱、田元喜、田金旺、王大有、史爱宝、史现金、史志强等，尤其是任贵和、张计贵、殷二文、殷补治都成为了著名的演奏家。[①] 师徒相传，薪火不断，佛教音声在民间的流布正未有艾。

历朝历代的还俗僧人应该是佛教音声向外传播的重要平台。由于战争、灭佛等各种原因所引发的僧人还俗，实为历史上不可忽视的事件。还俗僧人为谋生在民间组班奏乐、念经超度，由是出现了僧传乐班、僧道合流的情况。山西省静乐县朝阳山卫国寺释能惠乐班、五台山大营镇齐城村佛乐班即是如此。[②] 乐班一般共有六名人员组成，一位还俗僧人、两位僧人、两名女居士以及一位退休的文化馆老人，这样一种搭配，应该并非五台山周边所独有。他们主要参加超度亡灵（普佛、盂兰盆会、丧葬）、庙会开光、周年立碑、宅舍谱安等仪式，不参与婚礼庆典等活动。

山西省代县极乐寺的释善意师傅的佛乐班培训应该是佛教音声之民存的另外一种表达。释善意师傅曾与繁峙县李鸿儒先生等人先后创办了大约六期的佛教音乐、念诵培训班。当时收了很多“小朋友”进行乐理学习、南北佛乐演奏等，其事迹被黄河电视台、湖南佛教协会《正法眼》杂志及《万里长城》杂志、湖北《名城报》等多家媒体报道。第一期学员，曾应邀去香港及台湾省演出，第二期于2000年应北京广化寺方丈怡学大和尚的邀请，参加了北京广化寺的佛事活动。这些被培养的学生先后被送往了河南、四川、广东等地的寺院，[③] 虽然“小师傅”们曾经“发愿”学习佛乐，但是最终还是只有少部分留在了寺院里，大部分都已经还俗并活跃在民间。据李鸿儒先生所述，现在繁峙、代县两县的民间乐班基本上都是这批还俗僧人所传。

居士组织是指一些信奉佛教的男女居士从寺院里学习经文唱诵之后，修庙供佛，在民间丧事、庙会、佛教节日从事与僧人一样的活动，五台山及其周边的忻州、定襄、原平流行的神婆、神汉即是典型的代表。这些人不会吹奏笙管笛，只是

① 殷二文进入天津歌舞剧院、张计贵进入海军政治部文工团，任贵和从海军政治部文工团调到京剧院，殷补治进入四川歌舞剧院。

② 可惜还俗师傅不同意透漏其真实姓名。

③ 广东云门寺和汕头安寿寺，大约9名。

运用简单的木鱼、铙钹进行击节诵经，经文与寺院基本一致，这应该是历代经卷之所以保留在民间的又一原因。

五台山及其周边的现象并非个案，在北京、天津、河北、陕西等地还存在一些被称为善会、圣会的民间乐班。他们或是僧传，或是道传，或是僧道俗合流，神圣庄严，与一般的鼓乐班不同，大部分不以营利为目的，而是被称为善会、圣会的音乐会组织，从事放焰口、宣卷、放河灯、迎神、送神等活动，其主要的经济来源都是“自愿捐助”。不论是从其服务的项目、仪式程序、圣佛、神像还是着装都承继着僧道之传统，尤其是自愿捐助的形式也是佛教之供养传统的直接承继。

笔者根据乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛先生1994、1995、1996年的普查实录，辑录整理了这些民间乐班的师承及其主要特征，有明确僧道师承者为34家，其他少数虽没有说明“出处”，但都是间接传承于其他音乐会。大量田野调查的资料可以说明佛教音声之民存实为普遍现象，详情如下表：①

表26：京、津、冀地区民间音乐会僧（道）传一览表②

会社组织	会头	师传	着装	主要活动	音声样态	村　庙	性　质	备　注
河北省保定地区雄县张岗乡韩庄村	谢永祥	妙音王菩萨光辉禅师传		丧事、闹会、求雨、进香	吹奏	菩萨庙	音乐会记工分	音乐会只接受“请”，不接受“雇”。
河北省保定地区雄县小步村乡西安各庄	张德华	乾隆五十二年禅师王光辉字妙音传	便服	丧事闹会	吹奏	关帝庙、真武庙、奶奶庙	音乐会	
保定地区雄县张岗乡里合庄	刘信臣	妙音王菩萨光辉禅师传		中元节等	吹奏	音乐老会	音乐会	

① 其中含有几个道传乐班。

② 乔建中、薛艺兵、〔英〕钟思第、张振涛：《冀中京、津、冀地区民间音乐会普查实录》，1994年—1996年。

（续表）

会社组织	会头	师传	着装	主要活动	音声样态	村　庙	性　质	备　注
河北省保定地区安新县赵北口镇南街	李双乐 李德罕	容城县平昌县咎村音乐会		丧事等	吹奏	大庙	音乐会，捐资	
河北省保定地区雄县南十里铺镇南村	张富才	旧新城县狼沟庙里的和尚海波、老道法良		丧事等	吹奏		北乐、南乐、鼓乐	张富才说："学习时要来回走，称请经。北乐我是门里出身，南乐是学歌曲。"
河北省保定地区安新县关城乡关城村	长小文	本村太平寺王金和	便服	放河灯、迎神、安神 供释迦	吹奏	太平寺、关帝庙、真武庙、五道庙土地庙、奶奶庙	朝阳会，群众自愿给	有会员出去吹唢呐，音乐会便不要他，要开除他。这说明音乐会与吹打班的界限很讲究。
河北省保定地区安新县刘李乡大马庄村	马守珍 马友合	清咸丰年间，满城县李宝村幸福寺老和尚入难		行香、放河灯、祈雨、驱雨放焰口、过桥	吹奏、念经	文昌庙、观音庙、老爷庙、三关庙、土地庙、菩萨庙	大马庄国乐研究会	留有谱本《全神赞》，马夫云说："一个北乐，一个南乐，北乐慢，南乐快。"
河北省保定地区高阳县赵保乡延福屯	钱福友 郭宏图	本村真武庙法师		没有记录		真武庙	音乐会	钱福友说："衣服不能随便穿，没有佛家功夫，不能戴五佛冠、穿袈裟，不然老百姓把你帚了。"
河北省保定地区涞水县义安镇南高洛村	何清	大清光绪辛卯年冬日谷旦信士弟子衡俊文		丧事等	念诵《后土皇帝宝卷》并奏乐		南乐会，自发捐资，付有捐资录	存有《十王卷》《后土卷》含有赞偈曲形式。

（续表）

会社组织	会头	师传	着装	主要活动	音声样态	村　庙	性　质	备　注
河北省保定地区涞水县义安镇北高洛村	李俊兰 李廷起	道门	道袍不剃头	丧事等	念经、吹奏	原有大寺供释迦，有和尚	南乐会，自发捐资	存有《泰山南无依科三宝本》《南山南无心经神咒本》。
河北省保定地区涞水县东明义乡东明村	任文泉 徐　忠	道士	以前穿道袍			观音堂、老爷庙、三义庙、三关庙、五道庙		
河北保定市徐水县大寺各庄乡北梨园村	高秀山	念老道经		放焰口、跑五方、跑八卦	念经、吹奏		北乐会	念诵《普庵咒》《真言经》《华严经》《舌施经》。
河北保定市徐水县大寺各庄乡东于家庄	张玉普 陈德海				念经、吹奏		北乐会	本会没有受到20世纪50年代音乐会改成南乐会的影响，南乐会吹革命歌曲。
河北保定市徐水县大寺各庄乡迁民庄	徐振远 王吉兰	道士王乐云		不揽红白事	念经、吹奏		南乐会	140年前没南乐，原也是北乐，本村改南乐有130年历史，南乐也念老道经。
河北保定市易县马头乡马头村	魏国良	后山庙道士主持路九荣		庙会 花会	吹奏		音乐会	马头村是后土娘娘的出生地。
河北保定市易县桥头乡北桥头村	杨春安 杨春明			放焰口	念经《坛前清众》《佛说太上混元灯科故佛》、吹奏		音乐圣会	诸佛神像及音乐圣会在我村已流百年历史。

（续表）

会社组织	会头	师传	着装	主要活动	音声样态	村　庙	性　质	备　注
河北保定市易县桥头乡麻屋庄	郭田	七里亭大寺僧人学习		正月十五吹，开光	吹打		观音庙、五道庙、老爷庙	音乐会（南会、东会、西会）。
河北保定市易县斐山镇东白涧村	魏林	洋泉寺的和尚		白事	念《后土卷》	后土庙	小管音乐会	我们是和尚经，佛子会是老道经。
河北保定市涞水县王村乡赵各庄	胡志财	和尚	搭衣	放焰口、燃灯	和尚经	菩萨庙、药王庙观音堂	北乐会 南乐会	音乐会是和尚经，过去吹大管的、吹喇叭的进不了庙，吹小管的不管技术多差都让进。
河北保定市雄县西昝乡北大阳村	董新年	北京的和尚				老爷庙	音乐会	有大寺就有音乐会。
河北保定市兴县定兴镇	王　义 张　进	黄埔寺		观灯、放焰口、渡桥		原有大寺	音乐圣会	
河北保定市雄县张岗乡南庄子	高　鑫	僧门					音乐会	音乐会停止了。
河北省廊坊地区永清县里澜镇北五道口村	高福明	清朝和尚郭增	红色袈裟	放焰口	念经吹奏	奶奶庙 和尚庙 关公庙	音乐善会又称和尚经，自发捐资	存有1929年版的《瑜伽焰口》《杂念本》。
河北省廊坊地区文安县高头乡蔡头村	马宝全	和尚崔云海	便服	白事	吹奏		音乐会	

（续表）

会社组织	会头	师传	着装	主要活动	音声样态	村　庙	性　质	备　注
河北省廊坊地区文安县左各庄镇福新村	郭云林	与和尚李迈一起吹	无载	丧事	念经《大三宝》	真武庙、龙王庙、三关庙	南音乐会，集体出资	学艺叫“坐科”。
河北省廊坊地区霸州市信安镇张庄村	张凤涛	正一派李堵岐（道会）	无载	放焰口等	念诵《禅经》《救苦经》，吹奏	关帝庙、观音庙、土地庙	音乐会，道会	在这里建个庙就要立会。本村80%在会，上庙必吹《神灯赞》。
河北省廊坊地区霸州市胜芳镇向阳街村	胡德明	僧道俗合流（道士）		放焰口等		火神庙、药王庙	南音乐会	胡德明说：“原镇中庙里的和尚、姑子都会吹、会念，火神庙的和尚最好。民间有道班，会念不会吹。”
河北省廊坊地区霸州市中口乡高桥村	尚学智郝山	正定县大王庙“广达”和尚	僧服分文僧、武僧	跑方、渡桥、搭衣、办佛事		金龙寺、送子庙、龙王庙、土地庙、菩萨庙	和尚经，音乐会	存有1914年直隶正定府隆兴寺住持传《焰口施食》，本村金龙寺和尚会吹。
天津市静海县东滩头乡元蒙口南村	李俊明	雪山寺和尚	原穿大褂后便服		念诵《天地如意门经卷》等，演奏		音乐会	音乐会是善门。
天津市静海县子牙乡小黄庄	李宝研李书林			正月十五放神灯，七月十五放鬼灯	念《地藏金灯》并奏乐		音乐会	原音乐会叫老道会。
北京市通县马驹桥镇史家村	李连容	观音寺僧人“昌继”		正月十五放灯花，佛教节日	奏乐	观音寺是北京广济寺分寺	音乐会	师傅还教了点瑜伽焰口，存有观音寺的音乐本。
北京市大兴县长子营乡北辛庄	石怀琛	本村关帝庙和尚达光			念经奏乐	关帝庙	音乐会	达光和尚受戒于北京潭柘寺。

（续表）

会社组织	会头	师传	着装	主要活动	音声样态	村　庙	性　质	备　注
北京市大兴县朱家乡东北台庄	张富贵	道士	道袍	放焰口，大拜座	念经吹奏	县里的梁善坡寺	音乐会	张富贵说："庙分官供与私供，过去白庙村有僧班音乐会，这一带全是鼓手，庙上人不够，就到河北艾格庄道班、北尖塔道班请搭伴。"
北京市大兴县长子营李家务村	赵炳义	梁善坡王母娘娘庙李德会师傅			念经《诵经功德》，吹奏	县里的王母娘娘庙	音乐会	过去（庙里）人不够，就找村里吹鼓手帮忙。

河北保定市雄县西昝乡北大阳村会头董新年所说的一句话很有深意："有大寺就有音乐会。"这实际上是直接承接了佛教伎乐供养的传统。从上表可以看出，每个村几乎都有寺院，只要有寺庙，就有相应的音乐会进行音乐供养，人数不够的就必须聘请乐班来搭伴。他们不仅承继了神像、经韵唱诵吹打，而且就连主要的服务项目也是与神、佛、鬼相互缔结的超度、祭祈一类，一般不参与婚礼庆典等仪式。这与佛教音声既有祭祈之"同功"特征，也有伎乐供养之传统一样，实为佛教音声之民存的最好佐证以及普遍性表征。当然，西安鼓乐中僧、道、俗的形成亦是如此。

佛教音声被民间乐班接衍，那么佛教音声又是从何处而来？在前面的章节中我们已经进行了详细阐释说明，佛教音声并没有自己独立的创造体系，而是对社会主流音乐体系进行接衍，或是改编，或是直接拿来。其中，除了"转读"为语言基础上的自我创造之外，其他三个层面的曲调都与世俗社会的主流音乐创承体系有着千丝万缕的关系，彰显出国家在场、官属乐工在场的意义。与此同时，佛教音声与国家典礼用乐的相通性与一致性也都揭示出了佛教音声之"国家礼制在场"的重要意义，即所谓的"官乐佛存"。

第三节　“官乐佛存”

“官乐”在这里主要涵盖两个层面：一是官方用乐即国家在场下的宫廷用乐、地方官府用乐；二是官方专业音乐体系创造的音乐即官属乐人创承并面向社会传播，实为国家专业音乐体系也即是社会主流音乐体系创承的产物。

所谓的“官乐佛存”，主要是指两个层面：第一是指“官乐”被“寺院僧人”所接衍。从佛教音声的转读、歌赞、仪式曲与器乐供养曲“四层”分析，所谓的“官乐佛存”，更多的是被保存于佛教“转读”之外的其他三个层面：歌赞、仪式曲、器乐供养曲之中。第二是指寺院殿堂、石窟寺（包含藏经洞）、经幢、佛塔等佛教建筑中“官乐”的“定格”保存。佛教建筑上的乐、舞虽然多数与“僧人”无关，但却是因佛教而保存，佛教实为根本载体，如是佛教建筑中的“官乐”的定格保存也是“官乐佛存”的另外一种渠道。

“官乐”被僧人接衍、被寺院封存、被佛教建筑所记录是“官乐佛存”的最好注解，究其具体的方式主要涵盖以下几个层面：官方创制音声敕赐寺院；官方委派的专职伎乐供养的带入；皇家寺院、品官家庙遗存；寺院自己拿来为用；寺院殿堂、石窟寺（包含藏经洞）、经幢、佛塔中乐舞的“定格”保存，这些被“定格的乐舞”有的是以官方供养乐舞的形式出现，有的则是世俗高官贵胄用乐的写实，虽然经历千年的风雨侵蚀依然栩栩如生，是为古代“官方用乐”研究的重要“物证”。

一、官方创制音声敕赐寺院

官方创制音声最早的实践者应该首推曹植，“传声则三千有余，在契则四十有二”。[①] 曹植是曹操的儿子，身前为陈王，备受猜忌，不可能将自己所创音声直接颁赐寺院，但不排除有其他渠道。齐竟陵文宣王萧子良集京师善声沙门：

> 制《瑞应》四十二契……于是令慧满、僧业、僧尚、超朗、僧期、超猷、

---

① ［梁］释慧皎撰、汤用彤校注：《高僧传》，第507页。

慧旭、法律、昙慧、僧胤、慧彖、法慈等四十余人皆就忍受学，遂传法于今。[1]

梁武帝萧衍“又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之”。[2] 以帝王之身分进行整理创作，这对寺院“呗赞”的承继发展具有重要的意义。

北魏明帝赐五台山寺院音乐一部，工伎百人，“景兴尼寺……丝竹杂伎皆由旨给”[3]；唐朝赐国家大寺音乐人，敕慈恩寺九部乐；宋朝，仁宗作《三宝赞》赐予宰辅和译经院[4]；真宗天禧四年御制《法音集》并诏精于琴律的僧行明为之作注[5]；明朝永乐皇帝则召集乐工、高僧大德将流行于当时的南北曲及其世俗曲牌编撰而成的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》钦颁寺院，不仅面向寺院传播，而且包括王公贵族、达官显贵、地方官府都必须掌握这一重要音声形式。“颁布中外，使人人受持讽诵”[6]，如有不从者必遭贬，王洪即是一例：“帝颁佛曲于塞外，命洪为文，逡巡不应诏。为同列所排，不复进用。”[7] 不仅在国内，连附近藩国也必须念诵，朝鲜使臣：“臣见皇帝崇信释教，故中国臣庶无不诵读名称歌曲者，其间岂无儒臣不好异端者？但仰体帝意，不得不然。”[8]

如是，这一由永乐皇帝颁发的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，不仅由官方编创，而且亦是自王宫到地方官府的必唱曲目，实为一场由官方发起的自上而下的全民运动。这些曲目被送到五台山显通寺、南京大报恩寺以及淮安、河南等地。时至今日，我们不仅可以在文献中看到这些曲目的名称，还可以在甘肃张掖看到《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》的遗存。而五台山不仅存在着大量的同名曲牌，而且还有相应的乐谱传承，这在前面的章节中已经进行了详细分析。

---

① ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》卷一三，第503页。
② ［唐］魏徵：《隋书》卷一三，北京：中华书局，1973年，第305页。
③ ［北魏］杨衒之撰，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，第88页。
④ 欧阳炯著、龚鹏程主编：《古典诗歌研究汇刊》（第16册），新北：花木兰文化出版社，2010年，第13页。
⑤ ［宋］吴自牧：《梦粱录》，杭州：浙江人民出版社，1980年，第157页。
⑥ ［明］朱棣：《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，第51卷。
⑦ ［清］张廷玉：《明史》卷二八六，第7140页。
⑧ ［清］张廷玉：《明史》卷二八六，第7140页。

二、官方委派专职伎乐供养人的带入

官方委派专职伎乐供养人的身分主要是由官属乐工演化而来，这些乐工在成为专职伎乐供养的同时也将官乐带到寺院。

《广清凉传》载："朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻，明帝礼重，召请为此寺尚座。音乐一部，工技百人，箫笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏喧阗，舞袖云飞，歌梁尘起，随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙，曲同维卫佛图。往飞金刚窟内，今出灵鹫寺中。所奏声合苦空，闻者断恶修善，六度圆满，万行精纯。"①

《洛阳伽蓝记》载："石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也……像出之日，常诏羽林一百人举此像，丝竹杂伎皆由旨给。"②

《高僧传》卷第八记载："是为明帝，仍敕瑾使为天下僧主，给法伎一部，亲信二十人，月给钱三万，冬夏四时赐并车舆吏力。凡诸外镇皆敕与。"③

唐道世《法苑珠林》有云："若是国家大寺，如似长安西明，慈恩等寺，除口分地外，别有敕赐田庄，所有供给并是国家供养，所以每年送盆献供种种杂物，及举盆音乐人等，并有送盆官人。"④

以上是国家委派的乐工演变成了寺院专职伎乐供养人，这部分专职伎乐供养人所学的音乐无疑是官方音乐体系下的产物，他们不仅是官乐进入寺院的重要载体，也成为寺院的重要音乐师资，为寺院自己培养更多的供养群体奠定了基础。

三、皇家寺院与品官家庙（寺）的遗存

皇家寺院实质上是国家供养的官寺，为帝王祭祀、祈报、国忌行香等佛教法会的重要场所，这类寺院一般不仅有国家拨赐的田庄、奴婢，还有专职的伎乐供养人，上述唐代"长安西明，慈恩等寺，除口分地外，别有敕赐田庄，所有供给并是国家供养……及举盆音乐人"即是其中一例。皇家寺院由于是帝王贵胄经常举行佛教法会的重要地点，所以也成为伎乐供养的重要场所，世代承继，故有官乐的存在自然是理所当然。《洛阳伽蓝记》中有很多寺院就属于这种性质：

---

① ［宋］延一：《广清凉传》，第1101页。

② ［北魏］杨衒之著，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，第88页。

③ ［梁］释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，第298页。

④ 苏渊雷、高振农选辑：《佛藏要籍选刊》（第1册），上海：上海古籍出版社，1994年，第481页。

景明寺，宣武皇帝所立也……四月七日京师诸像皆来此寺，尚书祠曹录像，凡有一千余躯，至八月节，以次入宣阳门，向阊阖宫前，受皇帝散花，于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾，梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比。①

景乐寺，太傅清河文献王怿所立也，怿是孝文皇帝之子，宣武皇帝之弟……至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神，以是尼寺，丈夫不得入，往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入，无复限碍，后汝南王悦复修之，悦是文献之弟，召诸音乐逞伎寺内。②

北魏杨衒之亲眼目睹并以志书形式记载显然是当时寺院官方用乐的一个真实再现。其中寺院大部分是皇帝、王爷、高官、贵胄所立，丝竹杂伎皆由旨给，显示了其官乐的性质。长此以往，必然在其寺院中留下了国家用乐的痕迹。

唐朝长安西明、慈恩寺亦是如此。大慈恩寺是太子李治为追念其母文德皇后而扩建的皇家寺院，玄奘法师充任该寺上座，创立唯识宗，其实为唯识宗的祖庭以及玄奘主持译经的重要场所，建成之后由唐太宗为玄奘举行了盛大隆重的入寺升座仪式。《大唐大慈恩寺三藏法师传》卷九："夏四月八日，大帝书碑并匠镌讫，将欲送寺……敕又遣太常九部乐，长安、万年二县音声共送。幢最卑者上出云霓，幡极短者犹摩霄汉，凡三百余事，音声车百余乘……至寺，表曰：'沙门玄奘等言，今月十四日，伏奉敕旨，送御书大慈恩寺碑，并设九部乐供养……'"③

长安西明寺是唐高宗为太子李弘所建立，由玄奘亲自规划，是当时长安非常著名、奢华的皇家寺院："凡有十院屋四千余间，庄严之盛，虽梁之同泰，魏之永宁，所不能及也。"④ 建成之后，"赐田园百顷，净人百房，车五十两，绢布二千匹。"⑤ 其驻锡者皆为高僧大德，如"玄奘、道宣、道世、圆测、善无畏、不空等，

① ［北魏］杨衒之著，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，第132—133页。
② ［北魏］杨衒之著，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，第52页。
③ 释迦言：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局，2000年，第189页。
④ 释迦言：《大慈恩寺三藏法师传》，第214页。
⑤ ［唐］苏颋：《唐长安西明寺塔碑》，《全唐文》卷二五七，中华书局，1983年，第2597页。

在中国佛教史上占据了重要地位”[①]。西明寺成为当时译经、度僧、佛道论辩、法会的重要场所。《集古今佛道论衡》载：“显庆二年六月十二日，西明寺成，道俗云合，幢盖严华。明晨良日，将欲入寺，箫鼓振地，香华乱空，自北城之达南寺十余里，十街衢阗噎。至十三日清旦，帝御安福门上，郡公僚佐备列于下。内出绣像，长幡高广，惊于视听，从于大街，沿路南往，并皆御览事讫方还。寻即下敕，追僧道士各七人入上幸百福殿，内官引僧在东，道士在西，俱时上殿。”[②]

五代至宋时的大相国寺，也是各种祭祀、修斋用乐之重地，《册府元龟》载：“天成三年九月九日应圣节，召两街僧道谈经于崇元殿，宰相进寿酒，百官行香修斋于相国寺，宣教坊乐及左右厢以宴乐之。”[③]“乾祐三年三月丙子嘉庆节，御广政殿，文武百僚上寿酒，初举乐，将相大臣献金宝为寿。礼毕，群臣入相国寺斋设，赐教坊乐。”[④]

《宋史》载：“明堂斋祠，为仪仗使，后官有绝驰道穿仗而过者，焘方举劾，谏官常安民又言：‘教坊不当于相国寺作乐。’欲逐安民，焘为救释。”[⑤]

明代南京的灵谷寺（原名蒋山寺）是南京著名的三大寺之一，实为皇家陵园寺庙，自洪武元年至洪武五年（1368—1372），此地每年都会举行超度法会：“由太祖御署曲名，分别为《善世曲》《昭信曲》《延慈曲》《法喜曲》《禅悦曲》《遍应曲》《妙济曲》《善成曲》。敕太常谐歌舞之节用之，著为定制。”[⑥]

上自帝王皇家寺院，下至宦官、显贵、王府私家寺院，都是祭祀、佛教法会等法事活动举办的重要场所，成为当时的音乐活动中心，官属乐工奏乐堪称常事。因此，可想而知，寺院接衍官乐应该并非难事。当下的智化寺、大相国寺、五台山等地之所以存有如此之多的乐谱、笙管器乐遗存，与上述传统不无关联。

就北京的智化寺而言，其实际上是在明朝佛教盛行、宦官宠佛、大肆建立坟寺的热潮中所构建形成的，以期达到“以僧为子孙”供奉祭祀的目的。正如王廷相

---

① 罗小红：《唐长安西明寺考》，《考古与文物》2006年第2期，第76—80页。
② ［唐］道宣：《集古今佛道论衡》，《大正新修大藏经》（第52册），第388页。
③ ［宋］王钦若等纂，周勋初等校订：《册府元龟》卷二，南京：凤凰出版社，2006年12月，第23—24页。
④ ［宋］王钦若等纂，周勋初等校订：《册府元龟》卷二，第25页。
⑤ ［元］脱脱等：《宋史》卷九，北京：中华书局出版社，2000年，第8479页。
⑥ ［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志·钦录集》，第53页。

《西山行》诗中所言："人间富贵尔所有，不虑生前虑生后。高坟大井拟王侯，假借佛宫垂不朽。"智化寺是明司礼监太监王振的家庙，也是其坟寺，是祠堂与佛寺合一的建筑。王振权倾朝野，本身就可能有专职乐人供其娱乐。

王振死后不久，英宗复位，便在智化寺设立"旌忠祠"，塑像祭祀，将其转化为官寺，可见其地位殊胜。智化寺接衍官乐应该是近水楼台，否则如此之多的乐谱何处拿来？在明朝僧人奏乐盛行、瑜伽教僧专职化的大环境中，僧人奏乐祭祀已成为自然之事，从智化寺遗留下来最早的谱本《音乐腔谱》[1] 的曲谱分析可见一斑。

五台山在地理位置上远离京师，似不具备皇家寺院的可能，但是从其具体历史发展脉络来分析，它却是北朝著名的官寺并实为唐元明清几朝的皇家道场。

据《广清凉传》记载，北魏时期五台山就有明帝委派的音乐一部、工伎百人经久供养，北齐割八州之税保障物质之需。唐朝时，其作为李家王朝的龙兴之地，更是受到九代帝王的恩宠，确立文殊圣域，统领全国，为名副其实的国山以及全国佛教管理的中心。元代帝王派军队上万人在五台山修建寺院，而万圣佑国寺（今南山寺）就是元成宗铁木耳为达成元世祖的心愿而修建，建成之后大做佛事；文宗皇帝在位约五年，就在五台山大做佛事三次，最长达一个月，与此同时，修建殊像寺割三百顷土地供给，敕五台灵鹫寺置铁冶提举司，使五台山的地位在元代达到了新的高峰。明朝时期，五台山黄教迅速发展，明朝十六代皇帝，除了明世祖排佛之外，明代诸帝皆认为五台山是国家吉祥福地，尊崇备至，封号、赐物、度僧建塔、送经钦颁《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，在其序文中所提到的几个重要的场所就包括五台山显通寺、南京大报恩寺（永乐皇帝为其母后所立），可见五台山在明朝帝王心目中的殊胜地位。而清朝的五台山则是帝王经常驾临之地，菩萨顶实为皇家规格建造，镇海寺乃为乾隆亦师亦友的章嘉活佛的驻锡地，康熙乾隆先后 11 次来五台山。历代帝王、帝王委派的官员、地方官来五台山做佛事见诸文献。详情如下：

---

① 康熙三十三年（1694）抄本。

表 27：历代帝王及其遣使朝拜五台山一览表

时　间	人　物	身　分	缘　由
481 年（北魏太和五年）	魏孝文帝	皇帝	敕建清凉寺
591 年（隋开皇十一年）	崔震	忻州刺史	奉命祭祀五台山，并立碑
593（隋开皇十三年）	不详	隋文帝遣使	至五台山设斋
701 年（唐武周长安元年）	不详	武则天遣使	五台山采花、建塔、万圣赴会
703 年（唐武周长安三年）	德感法师	昌平开国公	率百余僧，朝山斋会
703 年（唐武周长安三年）	魏元忠	大夫	玉石文殊像送诣清凉寺
796 年（唐贞元十二年）	李诜	河东节度使	唐德宗敕进香于五台文殊殿
977 年（宋太平兴国二年）	不详	中使将	将泥金书和佛经一藏送五台山真容院供养，并诏每岁度僧五十人
980 年（宋太平兴国五年）	张延训	内侍	宋太宗令到五台山造金刚文殊像
1087 年（宋元祐二年）	张商英	河东提点刑狱	朝礼五台山撰《续清凉传》
1297 年（元大德元年）	成宗之母	皇太后	五台山拜佛，祈求佛祖保佑
1297 年（元大德元年）	元成宗	皇帝	朝礼五台山，敕建万圣佑国寺
1309 年（元至大二年）	武宗之母	皇太后	朝五台山，高丽王随同来朝
1321 年（元至治元年）	元英宗	皇帝	祈国泰民安，做水陆盛会 7 天
1322 年（元至治二年）	元英宗	皇帝	朝礼五台山，至王子寺，敕命重修，并复建普门寺
1328 年（元致和元年）	元文宗	皇帝	于五台山大作佛事，祈福安民
1406 年（明永乐四年）	不详	明成祖遣使卫	朱棣置銮舆旌幢伞盖之仪，送于五台山大显通寺，并命重修寺宇
1407 年（明永乐五年）	杨昇	太监	修佛舍利塔，并建塔院寺
1481 年（明成化十七年）	李珍	太监	明宪宗朱见遣人一丈六尺高的镀金文殊像送于文殊寺
1683 年（康熙二十二年）	爱新觉罗玄烨	康熙皇帝	巡游五台山，亲临五顶，建祝太皇太后延寿道场。钦命管理五台山喇嘛事务掌印扎萨克大喇嘛常住菩萨顶

（续表）

时　　间	人　物	身　　分	缘　　由
1698 年（康熙三十七年）	爱新觉罗玄烨	康熙皇帝	康熙第二次巡游五台山
1702 年（康熙四十一年）正月	爱新觉罗玄烨	康熙皇帝	康熙第三次巡礼五台山。其四子胤禛贝勒身份同行，住在菩萨顶
1710 年（康熙四十九年）	爱新觉罗玄烨	康熙皇帝	第四次巡游五台山。同时携蒙古诸王及诸皇子从行
1710 年（康熙四十九年）	爱新觉罗玄烨	康熙皇帝	康熙皇帝第五次朝礼五台山，先后为栖贤寺、寿宁寺、镇海寺、白云寺、广宗寺、涌泉寺、罗睺寺撰写了碑文
1746 年（清乾隆十一年）	爱新觉罗弘历	乾隆皇帝	奉皇太后巡游五台山
1750 年（乾隆十五年）	爱新觉罗弘历	乾隆皇帝	乾隆皇帝再次巡游五台山
1761 年（乾隆二十六年）	爱新觉罗弘历	乾隆皇帝	乾隆皇帝第三次奉皇太后朝礼五台山。每临一寺，均赏赐优厚
1781 年（乾隆四十六年）	爱新觉罗弘历	乾隆皇帝	第四次巡游五台山
1786 年（乾隆五十一年）	爱新觉罗弘历	乾隆皇帝	第五次巡游五台山。以白银一万两分赏五台山各庙喇嘛
1792 年（乾隆五十七年）	爱新觉罗弘历	乾隆皇帝	第六次巡游五台山，亲题菩萨顶诗碑
1811 年（清嘉庆十六年）	爱新觉罗颙琰	嘉庆皇帝	巡礼五台山，赏赐丰厚，命增修《清凉山志》并刊刻发行

如果说别处寺院因为战乱、灭佛而兴衰更替的话，那么五台山则是历朝历代被宠幸之地，连续性的历史脉络表明其绝对的皇家尊崇。时至今日，五台山依然位居全国四大佛教名山之首，文殊圣域，青黄并济，成为中国唯一一处汉藏并存格局的佛教圣山。正如杨民康先生所言："由元明到清末，皇朝都城主要集中在北方地区，皇权、政权对僧权、寺权的影响很大，一定程度促进、保护了以携带乐器伴奏为显著特征的北派佛教声韵及佛教器乐的传承和发展……由于皇家寺院和宦官寺院

遍布各地，其特殊的社会和阶层属性、结构组织和功能特征……对寺院音乐传统乃至古代城市社会的整个文化产生了重要的影响。”①

除此之外，寺院本身也可以通过其他渠道拿来世俗音乐为己用，或者借助于民间乐班的传承。但需要着重指出的是，官方用乐、民间用乐以及佛教所用音声之间并非平行发展，而是互有交集、互动发展并在不同的时空里演绎不同的类归，这也就是神圣与世俗不断嬗变的重要所在。

四、寺院、石窟寺、经幢、佛塔等佛教建筑中的“定格保存”

寺院殿堂、石窟寺（包含乐舞雕刻、壁画、藏经洞乐舞文献）、经幢、佛塔等佛教建筑中的乐器、乐舞包罗万象，表述的内容也非常宽泛，既有佛教的，也有世俗的，其中有的是以“供养乐舞”的形式出现，有的是以“供养人”自己所用乐舞的摹写，还有宫廷乐舞、宴乐等场景的写实等。孺子莘等编著的《中国石窟寺乐舞艺术》②、赵昆雨的《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》③ 与《云冈石窟乐舞雕刻研究》④、刘晓伟的《云冈石窟乐器图像初探》⑤、徐倩的《云岗龙门石窟音乐图像比较研究》⑥ 等，都对此进行了相关研究。

这些大量存在的音乐、乐器、舞蹈不论是礼佛供养，还是供养人自身为用等，实质上都是当时社会主流音乐的反映。而这世俗社会的主流音乐是由官署乐人创承并面向社会传播的产物，学界已有深入研究，⑦ 本文在前面的章节也进行了分析探讨。从这个层面上而言，至少在唐朝之前，伎乐供养乐舞与官方乐舞紧密关联当无疑义。这点从中国伎乐供养的演变脉络也可以得到佐证，文献中记载的早期伎乐供养更多地表现为宫廷、王府、地方官府的专职乐工行为与寺院音声人的行为，寺院音声人也是唐朝音声人的一个重要组成部分，如是图像与文献互为佐证，恰恰彰显出唐宋之前石窟壁画中的“乐伎”皆非僧非尼的重要原因。唐宋之后，伴随着僧

---

① 杨民康：《论佛教丛林制度与佛教音乐风格区的相互关系》，《艺术百家》2011 年 4 月，第 124—126 页。
② 孺子莘主编，人民音乐出版社等编：《中国石窟寺乐舞艺术》，北京：人民音乐出版社，2009 年。
③ 赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，南京：江苏美术出版社，2010 年。
④ 赵昆雨：《云冈石窟乐舞雕刻研究》，《敦煌研究》2007 年第 2 期，第 34—43 页。
⑤ 刘晓伟：《云冈石窟乐器图像初探》，山西大学 2007 届硕士学位论文。
⑥ 徐倩：《云岗龙门石窟音乐图像比较研究》，天津音乐学院 2011 届硕学位论文。
⑦ 如项阳的《山西乐户研究》《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》等文论。

人破戒奏乐的趋向，伎乐供养开始逐渐演变成僧人行为。如是，雕刻与壁画中的奏乐者才逐渐开始出现了僧人形象，河南开封繁塔的宋代散乐雕砖、山东济南的宋代舍利石棺外壁雕刻、山西五台山佛光寺文殊殿的明代壁画等均为力证。

如是观之，伎乐供养乐舞实为世俗中人礼佛的音乐行为，唐宋之前与普通“僧人”无关，与僧人诵经、说法的音声行为实为两个不同的范畴，因此不能将佛教建筑上的乐器、乐舞不加辨析地笼统称之为“佛教音乐”加以研究，它更多来自于世俗、尤其是专业乐工承应的供养行为，是国家礼佛祭祀音乐的重要组成部分，唐朝太常寺中如此之多佛曲的存在亦是一个很好的说明。因此，从这个层面上分析，伎乐供养乐舞在佛教建筑上的保存成为“官乐佛存”的一个具象佐证。

佛教建筑中的音乐形象除了伎乐供养乐舞之外，还有一部分是描写世俗社会用乐的场面，其中最能彰显“官方用乐”的情状应该主要集中在帝王、高官、贵胄的用乐中，不论石窟壁画、寺院殿堂还是其他佛教建筑都有相应的体现。

云冈石窟是北魏皇家石窟，其中的乐舞、乐器形象主要是为官方用乐的摹写，其中最富代表性的是“昙曜五窟”，在“帝佛一身”的倡导理念中，昙曜五窟实际上是皇权与佛权凝聚在一起的表征艺术。《魏书》载：

> 皇始中，赵郡有沙门法果……太祖闻其名，诏以礼征赴京师，后为道人统……至太宗弥加崇敬……法果每言，太祖明睿好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜……能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。①

> 师贤仍为道人统……（文成帝）诏有司为石像，令如帝身，既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子，论者以为纯诚所感，兴光元年秋（454），敕为太宗以下五帝，铸释迦像……和平初（460—465）……师贤卒，昙曜代之，更名沙门统……昙曜白帝：于京城西武州塞凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一，高者七十尺，次者六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。②

① ［北齐］魏收：《魏书·释老志》，第3031页。
② ［北齐］魏收：《魏书·释老志》，第3036页。

“昙曜五窟”实为“帝佛一身”信仰的集中体现，在此信仰的倡导与实践中，供养佛的音乐也应该是供养皇帝的音乐，即实为“官乐”的复写。“昙曜五窟”中所涉及的乐器主要涵盖曲项琵琶、箜篌、筚篥、排箫、义嘴笛、法螺、细腰鼓、腰鼓、齐鼓、毛员鼓、钹等共15件，① 从中也可以管窥到北魏早期宫廷用乐的情状。

此外，从云冈石窟第12窟的音乐刻画，也可以认知当时社会主流音乐尤其是官方用乐的基本情状。第12窟是云冈石窟最为著名的音乐窟，乐、舞形象主要集中于前室，描述了释迦牟尼得道成佛的庆祝盛典，乐器丰富多彩，包括吹指、齐鼓、排箫、横笛、筝、琵琶、觱篥、竖箜篌、琴、细腰鼓、义嘴笛、法螺、鼓等共计48件，② 实为当时社会主流乐舞尤其是官方用乐的缩影。

敦煌莫高窟建于前秦苻坚建元二年（366），历代多次扩建重修，成为丝绸之路上的艺术珍宝，相关音乐文物主要体现在壁画乐舞以及藏经洞所涉及的音乐文献，可谓包罗万象，宗教与世俗皆有，伎乐供养乐舞尤其是伎乐飞天更是名扬中外。其中涉及“官方用乐”主要体现在供养人所使用的“伎乐”中，比如《张议潮出行图与宋国夫人出行图》（莫高窟156窟）、《曹议金统军图与回鹘公主出行图》（莫高窟100窟）等。

张议潮是晚唐沙州归义军节度使，是收复河西地区的民族英雄，莫高窟156窟就是其侄子张淮深为了纪念其功绩而修建的功德窟，《张议潮出行图》是其中的重要组成部分。

> 全画可分为三个部分：前面为骑兵乐队以及仪仗队，旌旗招展，鼓角齐鸣，气势威严雄壮……有八人鼓吹开路，四个画角，四个大鼓，军乐之后有一组歌舞伎表演……军乐后面这些乐舞伎应属“营伎”。中间为张议潮本人画像。他身着大红袍，骑白马，在侍卫前呼后拥之下，非常威武、显贵。后部分为行进队伍，辎重和狩猎图。③

---

① 刘晓伟：《云冈石窟乐器图像初探》，第35页。

② 刘晓伟：《云冈石窟乐器图像初探》，第13页。

③ 郑汝中：《敦煌壁画中的乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第52页。

作为沙州的最高长官，张议潮之用乐实为官乐的性质，可以帮助人们研究分析边防军镇的用乐情状。《张议潮出行图》也是军乐、鼓吹、地方官府用乐的重要文献。值得关注的是，作为一个佛教石窟保存“佛教音声”实为必然，但敦煌文献中却保存了很多“官方用乐”的记录，先转录几例以示说明：

P. 3773 背晚唐抄本《凡节度使新受族节仪》：“天使押节到界，刺史须率军将、备鼓乐出迎，而州府乐伎、队舞，临时随州府见有排比”。

P. 2641《丁未年（947）六月都头、知宴设使宋国清诸色破用请凭牒》载：“（六月）廿三日，大厅设于闻使，用细供贰拾捌分，内三分贰胡饼；音声作语，上次料两分，又胡饼贰拾捌枚；亲从都头等。”

P. 3054（2）《乐营杨某转帖》载：“今月七日，衙内案舞设，所要借色……限七日寅时赴衙内齐集，不得怠慢者。”

P. 3730（9）《吐蕃酉年（841）正月沙州乐人奉仙等请领赏物牒》。①

P. 4640 号《唐己未年—辛酉年（899—901）·归义军衙内破用布、纸历》：“又支与乐营使张怀惠助葬粗布两匹。同日，支与音声张建造胡滕衣布贰丈肆尺。〔二月〕十四日，支与王建铎队武舞额子粗纸壹帖。”②

此外还有很多官方用乐的记载，姜伯勤、李正宇、张弓等一批敦煌学的专家对此都有过详细的论述分析，从不同的角度对归义军时期沙州的官方用乐进行了多层面的研究。作为一个佛教石窟，其中竟然保存着如此之多的官方用乐确实令人惊叹，从中也彰显出佛教信仰的大环境中地方官府与佛教寺院用乐的紧密缔结。

除了石窟中的乐舞雕刻与壁画之外，寺院殿堂中的“官方用乐”亦大量存在。仅以山西为例。如山西省高平陈岖开化寺大雄宝殿宋代《宫廷乐舞图》：③“两位舞伎正在翩翩起舞，两侧有乐队：左边可辨者有排箫、琵琶、鼓、笛、笙等；右边可辨者有拍板、横笛、鼗鼓、竖箜篌、笙、大鼓等。”④

山西隰县小西天⑤大殿内明代壁画《出巡起驾图》（东壁）、《巡幸回宫图》

① 李正宇：《归义军的乐营结构及配置》，第 73—78 页。
② 〔日〕池田温著，龚泽铣译：《中国古代籍账研究》，北京：中华书局，1984 年，第 606—609 页。
③ 宋绍圣三年（1096）画工郭发所绘。
④ 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第 242 页。
⑤ 明崇祯七年（1634）由东明禅师建造。

（西壁）、《后宫燕乐图》（北壁）则从不同的角度反映了帝王卤簿鼓吹以及后宫燕乐的场景。前两幅图所涉及的乐器主要有唢呐、长尖、号筒等，《后宫燕乐图》则涵盖更多的丝竹乐器，比如四弦、曲项琵琶、小弦子、七弦琴、笙、龙头笛等，[①]为明代宫廷、官方用乐的研究提供了重要资料。

佛教建筑中关于官方用乐的资料还有很多。笔者在查阅《中国石窟寺乐舞艺术》[②]、各省卷的《音乐文物大系》、《中国美术全集》[③]后更深刻地感受到，这既与佛教伎乐供养传统分不开，也与官方对佛教的支持紧密相关。

综上所述，不论是官方赐予寺院音乐，还是寺院自己拿来，抑或作为皇家寺院、品官家庙的遗存，都是“官乐佛存”的重要渠道。这些传入寺院的“官乐”被二次加工创造，大部分用于歌赞、仪式曲、器乐供养曲之中，固化形成佛教仪式仪轨的一部分，与佛教自身创造的“转读”音调共同构架成为佛教音声体系。

那些镌刻于佛教建筑上的乐舞，不论是作为伎乐供养存在，还是作为帝王、高官贵胄的用乐而存在，都是佛教信仰、佛教供养下的产物，更是社会主流音乐体系即官方用乐体系下的产物。虽然早期阶段是由世俗中人完成，直至唐宋之后才逐渐演变成僧人行为，但都是由于“佛教”而产生，佛教终究是其根源。因此，从这个层面上分析，佛教建筑中的“乐舞定格保存”也是“官乐佛存”的另外一个重要渠道。

第四节　“国家在场”下音乐的文化归属与流变

在宗教与世俗的类归中，佛教音声与世俗音乐之间并没有不可逾越的鸿沟。在礼乐与俗乐的分野中，佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐亦存在着相通性与一致性。在民间音乐、宫廷音乐、宗教音乐、文人音乐的四大类分中，佛教音声与其他三者之间亦存在着说不清的纠缠，同一首乐曲既可以用在宗教，也可以用在宫廷，还可以用在民间，“一曲多用”所引发的多种功能用乐下的分野与嬗变是“国

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，第230—236页。
② 孺子莘主编：《中国石窟寺乐舞艺术》，北京：人民音乐出版社，2009年。
③ 金维诺等总主编：《中国美术全集》，合肥：黄山书社，2010年。

家在场”下“为用”与“制度”合力作用的产物。

没有宗教就没有世俗，没有礼乐也就没有俗乐，任何音乐的分野都是因“用”而生，因“用”而变，因为用场域的不同而表现出不同的功能，因功能需要而固化出别样的风格特征，从而有了世俗音乐与宗教音乐的分别、礼乐与俗乐的类归，甚至是民间音乐、宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐的划分。但实质上，它们“不是按照人们头脑中的形式分类法而形成，它们常常不守规矩而要越出形式分类的藩篱”①。如是，任何音乐的类分都有静态固化的嫌疑，静态的类分必然与动态的流变之间产生“二律背反”。今天被称为佛教音声者，明天可能转化为世俗音乐；今天为礼乐，明天可能演变为俗乐；在上个朝代为宫廷音乐，在下个朝代可能转化为民间用乐。正所谓礼失求诸野，官乐民存、官乐佛存、佛教音声之民存等，凡此种种都说明音乐的流变、类归受到时空的限制。因此，在对佛教音声或者其他传统音乐作研究时，要具有为用观、历史观与制度观，要看到彼与此之间的不同，也要看到其在历史演变过程中的相通性与一致性，并从共时与历时的坐标中看到“国家在场”“制度在场”的重要意义。

作为一种特殊的宗教艺术表现形式，佛教音声受到来自世俗社会与佛教戒律的双层作用，其中既有显性的制度如国家政治制度、乐籍制度、礼乐制度、佛教戒律、仪式仪轨、瑜伽教僧培养制度等，还有隐形的约定俗成、文化传统（儒道力量）、民俗风情等。在社会生态环境中，在多维制度的合力作用下，佛教音声与世俗音乐发生了千丝万缕的缔结，一些世俗音乐进入佛教音声体系，演变成了“佛教音声”，佛教音声被世俗社会拿来为用，又演变成为了“世俗用乐”。国家典礼用乐与民间礼俗用乐也同样与佛教音声产生了关联。正如前面所述，佛教并没有自己独立的音乐创作体系，不论是专门创作音声，还是从社会拿来为用，都与世俗社会的主流音乐创承体系紧密相关。这种在宗教与世俗两极的嬗变，已然超越了佛教戒律的制约。

在中土的社会环境中，在佛教戒律与世俗皇权之间，显然是后者更强势，往往凌驾于前者之上。换言之，佛教音声之所以呈现与世俗社会的缔结、出现僧尼破戒

① 黄翔鹏：《中国人的音乐和音乐学》，济南：山东文艺出版社，1997年，第27页。

奏乐的现象，完全是在国家力量与自身制度约束之间调适后所走出的一条不得已而为之的生存之路。

汉唐之间，僧人诵经说法持守戒律，专职供养人进行伎乐供养各司其职，基本上是印度佛教传统的承袭发展。但是当佛教的发展已然成为一支不可忽视的强大力量时，其与儒、道之间的矛盾也被激化。南北朝与唐朝可以说是佛教鼎盛发展的两个标志性的时期，但恰恰此时也是灭佛发生的时期，最终世俗皇权以武力征服了佛教，也宣告了它在中国不可能实现政教合一的梦想。三武一宗灭佛，如金戈铁马摧毁寺院的同时，专职伎乐供养人亦随之而散，戒律当然也就名存实亡。僧人还俗自谋生路，破戒奏乐也就成为了不可避免的选择。因此，僧人破戒奏乐实为佛教戒律与国家政治意识形态之间博弈的结果。

实际上，国家在场不仅表现为正面的支持，而且也有反面的制约，以保持正反之间的平衡关系。建立僧官制度、度僧考试制度、寺院经济供养制度（佛图户僧祇户），赐田给奴婢、净人并给予专门的伎乐供养等都保证了佛教寺院的繁荣发展。物极必反，佛教繁荣的同时也威胁到了世俗皇权的统治，武力征服保障帝王利益，成为必然。“不依国主，则法事难立”，[①] 佛教积极主动地向官方意识形态靠拢，与儒、道和平共处，臣服于世俗皇权。这点对于皇寺、官寺而言更是如此，其宠佛时物质供养、伎乐供养可谓应有尽有，法难时也必然遭到灭顶之灾。可以说，皇寺、官寺与国家的关系成为佛教音声流变的晴雨表。

明朝，朱元璋虽为佛教徒出身，但并没有将佛教推崇到国教的地位，而是制定制度促其合理发展。首要的就是洪武二十四年（1391）《申明佛教榜册》的颁布实施，制定各种严格的僧人管理制度，并将寺院与僧人分为禅、讲、教三种类型。如是，中国第一批国家行政举措下的专职化的瑜伽教僧（应付僧）产生，国家不仅对其进行了统一的培养，还详细规定了各种佛事所必需的“劳务费”，使之从根本上提升瑜伽教僧的经济地位与政治地位，规范早已泛滥的“焰口市场”。这种行政干预对中国佛教音声及其仪式仪轨的统一发展具有重要的意义。与此同时，瑜伽教僧的职业化使得僧尼可以名正言顺地为普通大众做法超度，建立了更加“亲民”

① ［梁］释慧皎，汤用彤校注：《高僧传》，第 178 页。

的服务平台，也促进了“应付僧”对世俗音乐的大量接衍。五台山史籍与壁画中直到明朝才出现瑜伽教僧放焰口的记载，与这种历史潮流紧密相关。

朱洪武的做法史无前例，永乐皇帝的做法亦是如此。永乐十五年（1417），永乐皇帝将当时流行的南北曲牌编撰成《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》颁布各大寺院，并命国人都去诵读。这一项政治运动不仅使大量世俗音乐进入佛教诵经体系，而且也无形中促使了佛教音声与国家典礼用乐、民间礼俗用乐以及道教用乐的相通与一致，实为国家力量下佛教音声与世俗社会多种功能用乐接通的必然结果。

佛教音声与世俗音乐的对接，引发了佛教音声与主流音乐创承体系——乐籍制度的重要关联。乐籍制度实为国家政治惩罚制度与音乐培养制度的集合，它对佛教音声的影响一是体现在官方创制音声赐予寺院，二是体现在国家配给寺院的专职伎乐供养人。但不论是哪一种，都脱不了与乐籍体系的关联，这是佛教音声国家在场、政治制度在场的又一表征。

虽然宋朝之时，藏传佛教已经开始在内地发展，但真正迅速发展起来应该集中在元、明、清三朝。元朝实行帝师（国师）制度，历代帝王登基之前必须灌顶受戒，崇奉藏传佛教成为元朝统治的一大特色。有学者断言，元朝的灭亡与其沉迷佛教有关，虽然此说法还需要进一步考证，但的确说明佛教在元朝得到了迅猛发展。而五台山在元朝时也成为帝王建寺度僧、大做佛事的皇家寺院。为了民族团结，怀柔蒙藏人民，藏传佛教在内地突飞猛进地发展，藏传佛教音声与“跳布扎”进入内地亦得到了持续发展，雍和宫成为喇嘛庙，五台山十大青庙变为黄庙，汉喇嘛由此诞生。其汉藏并存、青黄并济的格局就是这种政治策略下的必然结果。

清朝宣统元年，出现了“废庙兴学”的运动，庙产充公，大批寺院改为学校，加之其后连年战争以及其他政治意识形态环境的变更，佛教在中国真正走向了衰微。无家可归的僧人还俗之后组织乐班开始自谋生路，一些被称为善会、圣会的组织常常是这种运动下的产物。经韵唱诵、笙管笛吹打被民间接衍，佛教所用音声之民存，实现了释、俗嬗变的再次历史变革。

释俗嬗变，官乐佛存、民乐佛存，佛教成为中国传统音乐保存的特殊载体，而究其原因主要与无处不在的国家力量、国家制度紧密相关。“普天之下莫非王土”，不论是佛教音声研究、道教用乐研究还是其他传统音乐的研究都应该关注“国家

在场”的重要理念。

因用而生、因用而变，佛教音声在“为用”与“制度”的博弈中成为中国传统音乐的集大成者，两千多年来的佛教信仰如水银泻地一般已渗透在人们的血液里，音声佛事所具备的强大祭祈信仰与人们“有求必应”的现实需要相互缔结。如是，不论是内修外弘还是祈求福报，不论是佛教思想的代言还是佛教仪式仪轨的表征，都成为佛教音声世代承继的根本。

“在世俗音乐随着时间的流逝而淹没在历史烟尘之中后，寺庙宫观的院墙却构成了一座座巨大的‘冰箱’，它在相当大的程度上隔绝了滚滚红尘中的种种袭扰，保持了传统的延续。”①

“真是要感谢寺院道观，正是这些宗教场所的相对封闭性和仪式用乐的庄重严肃性，使得我们有更多的机会观察、倾听和认知我们历史上的音乐传统，这也正是佛教、道教对保存与发展中国传统音乐文化所作的实质性贡献。”②

① 田青：《净土天音：田青音乐学研究文集》，第9页。

② 项阳：《佛教、道教与民间乐社用乐的相通性思考》，第6页。

参考文献

一、古籍

[北齐] 魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974 年。

[东晋] 释法显著，章巽校注：《佛国记》，北京：中华书局，2008 年。

[北魏] 杨衒之著，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，上海：上海古籍出版社，1958 年。

[梁] 释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，北京：中华书局，1992 年。

[梁] 释僧佑：《出三藏记集》，北京：中华书局，1995 年。

[唐] 释道宣：《续高僧传》，上海：上海古籍出版社，1991 年。

[唐] 释道世：《法苑珠林》，北京：中华书局，2003 年。

[唐] 玄奘、辨机著，季羡林等校注：《大唐西域记》，北京：中华书局，1985 年。

[唐] 义净著，王邦维校注：《南海寄归内法传校注》，北京：中华书局，1995 年。

[唐] 李延寿：《北史》，北京：中华书局，1901 年。

[唐] 杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988 年。

[唐] 释慧祥著，陈扬炯、冯巧英校注：《古清凉传》，太原：山西人民出版社，1989 年。

〔日〕释圆仁著，白化文、李鼎霞等校注：《入唐求法巡礼行记》，石家庄：花山文艺出版社，2007 年。

[宋] 释赞宁等撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，北京：中华书局，1987 年。

[宋] 释普济著，苏渊雷校：《五灯会元》，北京：中华书局，1984 年。

[宋] 志磐：《佛祖统纪》，上海：上海古籍出版社，2012 年。

〔日〕成寻著，白化文、李鼎霞校注：《参天台五台山记》，石家庄：花山文艺出版社，2008 年。

[宋] 欧阳修、宋祁：《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。

[南宋] 赜藏主：《古尊宿语录》，北京：中华书局，1994 年。

［南宋］吴自牧：《梦粱录》，杭州：浙江人民出版社，1980年。

［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年。

［宋］王钦若等编纂，周勋初等校订：《册府元龟》，南京：凤凰出版社，2006年。

［元］陈高华等点校：《元典章》，天津：天津古籍出版社，2011年。

［元］释德辉等编：《敕修百丈清规》，郑州：中州古籍出版社，2011年。

［明］释镇澄著，释印光重修：《清凉山志》，台北：明文书局，1933年。

［明］葛寅亮撰，何孝荣点校：《金陵梵刹志》，天津：天津人民出版社，2007年。

［明］兰陵笑笑生撰，戴红森校点：《金瓶梅词话》，北京：人民文学出版社，1992年。

［清］允禄：《御制律吕正义后编》，台北：商务印书馆，1986年。

［清］老藏丹巴：《钦定清凉山志》，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年。

［清］和琳、松筠：《卫藏通志》卷五，拉萨：西藏人民出版社，1982年。

［清］赵尔巽、柯劭忞等：《清史稿》，北京：中华书局，1977年。

二、专著

任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954年。

中国音乐家协会成都分会编，亚欣、刘世富等：《寺院音乐》，中国艺术研究院藏本（铅印本），1955年。

山西群众艺术馆编：《山西民间器乐曲选》，太原：山西人民出版社，1958年。

吴晗：《朝鲜李朝实录中的中国史料》，北京：中华书局，1980年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上、下），北京：人民音乐出版社，1981年。

许健：《琴史初编》，北京：人民音乐出版社，1982年。

万依、黄海涛：《清代宫廷音乐》，故宫博物院紫禁城出版社（北京）与中华书局香港分局（香港）联合出版，1985年。

郭绍林：《唐代士大夫与佛教》，郑州：河南大学出版社，1987年。

〔日〕高楠顺次郎等：《佛教艺术——音乐、戏剧、美术》，台北：华宇出版社，1989年。

〔日〕镰田茂雄：《简明中国佛教史》，台北：华宇出版社，1989年。

陈扬炯、冯巧英：《清凉三传校注》，太原：山西人民出版社，1989年。

谢重光、白文固：《中国僧官制度史》，西宁：青海人民出版社，1990年。

任继愈：《中国佛教史》，北京：中国社会科学出版社，1991年。

袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台北：慈济文化出版社，1992年。

姜安：《弥漫在雪域的藏传佛教》，兰州：甘肃民族出版社，1992年。

胡耀：《佛教与音乐艺术》，天津：天津人民出版社，1992年。

张育英：《禅与艺术》，杭州：浙江人民出版社，1992年。

中国佛教文化研究所：《俗语佛源》，上海：上海人民出版社，1993年。

妙音、文雄：《中国佛教音乐》，成都：成都出版社1993年。

尼树仁：《中州佛教音乐研究》，广州：广东高等教育出版社，1994年。

苏渊雷、高振农选辑：《佛藏要籍选刊》，上海：上海古籍出版社，1994年。

姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年。

王小盾：《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，北京：中华书局，1996年。

中国藏语系高级研究室与中国文化研究所编著：《佛学院藏传佛教礼赞祈愿文》，北京：中国民族音像出版社，1997年。

张弓：《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997年。

郝春文：《唐后期五代宋初敦煌僧尼的社会生活》，北京：中国社会科学出版社，1998年。

张育英：《中国佛道艺术》，北京：宗教文化出版社，2000年。

崔正森：《五台山佛教史》（上、下），太原：山西人民出版社，2000年。

袁静芳：《中国传统音乐概论》，上海：上海音乐出版社，2000年。

向达：《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社，2001年。

项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

〔法〕爱弥尔·涂尔干著：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，北京：商务印书馆，2001年。

赵世瑜：《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》，北京：三联书社，2002年。

郑汝中：《敦煌壁画中的乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年。

王尔敏：《明清时代庶民文化生活》，长沙：岳麓书社，2002年。

王小盾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年。

〔罗马尼亚〕米尔恰·伊利亚德著：《神圣与世俗》，王建光译，北京：华夏出版社，2002年。

田青：《净土天音：田青音乐学研究文集》，济南：山东文艺出版社，2002年。

傅利民：《斋醮科仪天师神韵：龙虎山天师道科仪音乐研究》，成都：巴蜀书社，2003年。

李林：《汉川佛教与民俗——梵国俗世原一家》，北京：学苑出版社，2003年。

袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003年。

杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐》，北京：宗教文化出版社，2003年。

曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究》（西南卷）（西北卷），昆明：云南人民出版社，2003年。

田青：《佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐》，北京：人民音乐出版社，2004年。

韩军：《五台山佛教音乐》，上海：上海音乐出版社，2004年。

段玉明：《相国寺——在唐宋帝国的神圣与凡俗之间》，成都：巴蜀书社，2004年。

景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，长沙：湖南文艺出版社，2005年。

王宝库、王鹏：《佛国胜境——山西佛教寺庙与文化》，太原：山西人民出版社，2005年。

郑振铎：《中国俗文学史》，上海：上海人民出版社，2006年。

曹本冶：《中国民间仪式音乐研究》（华东卷·上、下），上海：上海音乐学院出版社，2007年。

严耀中：《佛教戒律与中国社会》，上海：上海古籍出版社，2007年。

杨民康：《佛韵觅踪——西双版纳傣族安居节佛教音乐民俗考察》，南宁：广西人民出版社，2007年。

韩养民、唐群：《尊佛的皇帝》，济南：山东画报出版社，2008年。

高德祥：《敦煌古代乐舞》，北京：人民音乐出版社，2008年。

杨永兵：《晋南传统音乐概论》，北京：中国社会出版社，2008年。

一行：《从文字到般若——怎样读懂佛经》，西安：陕西师范大学出版社，2008年。

曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

胡适著，麻天祥主编：《20世纪佛学经典文库：胡适卷》，武汉：武汉大学出版社，2008年。

谢重光：《中古佛教僧官制度和社会生活》，北京：商务印书馆，2009年。

孺子莘主编，人民音乐出版社等编：《中国石窟寺乐舞艺术》，北京：人民音乐出版社，2009年。

劳郑武：《佛教戒律学》，上海：上海古籍出版社，2009年。

华和平主编，彭图译注：《文白对照清凉山志传》，太原：山西人民出版社，2009年。

冯光钰：《中国曲牌考》，合肥：安徽文艺出版社，2009年。

赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，南京：江苏美术出版社，2010年。

姜伯勤：《唐五代敦煌寺户制度》，北京：中国人民大学出版社，2011年。

韩军：《五台山佛教音乐总论》，北京：宗教文化出版社，2012年。

三、工具书

五台县志编纂委员会：《五台县志》，太原：山西人民出版社，1988年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（华北卷），北京：书目文献出版社，1989年。

任道斌：《佛教文化词典》，杭州：浙江古籍出版社，1991年。

宽忍主编：《佛学辞典》，中国国际广播出版社（北京）、香港华文国际出版公司（香港），1993年。

中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐年鉴》，北京：文化艺术出版，1994年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1994年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1998年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，北京：中国ISBN中心，2001年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，北京：中国ISBN中心，2004年。

四、报刊

郑振铎：《佛曲叙录》，《小说月报》17卷号外，1927年6月。

杨荫浏：《如何对待我国的宗教音乐》，《文汇报》1961年5月10日。

王少华：《山西〈八大套〉的套曲结构》，《音乐研究》1980年1期。

陈家滨：《五台山寺庙音乐初探》，《音乐研究》1981年第2期。

陈家滨：《五台山寺庙音乐初探》，《音乐研究》1981年第2期。

万依：《清代宫廷音乐》，《故宫博物院院刊》1982年第2期。

田青：《梁武帝与音乐》，《音乐学习与研究》1985年第3期。

田青：《佛教音乐的华化》，《世界宗教研究》1985年第6期。

张弓：《唐代寺院奴婢阶层略说》，《中国古代史》1986年第3期。

田青：《中国音乐的线性思维》，《中国音乐学》1986年第4期。

韩军：《五台山佛教音乐谈》，《五台山研究》1986年第5期。

韩军：《八大套结构分析》，《中国音乐》1987年第1期。

杜斗城：《关于敦煌本与〈五台山曲子〉〈五台山赞〉的创作年代问题》，《敦煌学辑刊》1987年第1期。

田青：《宗教与中国音乐》，《中国艺术研究院研究生部学刊》1987年第2期。

培文华：《五台山寺僧数量的历史演变》，《五台山研究》1987年第4期。

王梓盾：《五台山与唐代佛教音乐》，《五台山研究》1987年第4期。

赵培成：《试谈五台山佛教音乐》，《五台山研究》1988年第2期。

姜伯勤：《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》1988年第4期。

南文渊：《功能学派关于宗教的社会功能研究》，《青海社会科学》1988年第4期。

田青：《佛道音乐述要》，《中国音乐》1988年第4期。

孔繁洲：《山西八大套考略》，《山西大学学报》1989年第2期。

袁静芳：《文化背景与音乐功能的演变——（料峭）乐目家族研究之一》，《中央音乐学院学报》1989年第2期。

刘建昌：《道教音乐》，《研究与辅导》1989年第3期。

黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，《文艺研究》1989年第4期。

韩军：《五台山“焰口”的音乐形式》，《五台山研究》1990年第1期。

韩军：《五台山佛教音乐》，《中国音乐》1990年第1期。

李正宇：《印度普化大师五台山巡礼记》，《五台山研究》1990年第1期。

杨荫浏口述、萧兴华整理：《佛教音乐》，《中国音乐》1990年第1期。

刘贯文：《中国五台山佛教音乐》（序），《五台山研究》1991年第1期。

孔繁洲：《千年鼓吹的结晶——〈山西八大套〉与〈西安鼓乐〉》，《山西大学师范学院学报》1991年第2期。

田青：《〈广陵散〉与迦陵频伽——中国佛教音乐谈丛》，《佛教文化》1992年增刊第1期。

尼树仁：《道教音乐与佛教音乐的比较研究》（上、下），《音乐探索》1992年第1期、第2期。

田青：《从〈金瓶梅〉看明代佛曲》，《中国音乐学》1992年第2期。

袁静芳：《中国佛教京音乐中堂曲研究》，《中国音乐学》1993年第1期。

释昭慧：《从非乐思想到音声佛事》（上、下），《中央音乐学院学报》1993年第4期、1994年第1期。

廉考文：《黛螺顶》，《五台山研究》1993年第4期。

李宏如：《五台山佛教音乐现状》，《五台山研究》1994年第2期。

黄翔鹏：《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》，《音乐研究》1994年第4期。

田青：《有关唐代“俗讲”的两份材料》，《中国音乐学》1995年第2期。

田青：《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》，《音乐艺术》1995年第3期。

孔繁洲：《五台山的佛教音乐》，《中国音乐》1995年第4期。

何云：《三代礼乐尽在其中》，《佛教文化》1995年第6期。

田联韬：《藏族宗教音乐初探》，《中央音乐学院学报》1996年第1期。

徐云和：《梵呗、转读、伎乐供养与南朝的诗歌关系试论》，《文学遗产》1996年第3期。

徐震贵：《佛教对戏曲艺术形式的影响——中国古代戏剧统论节选》，《上海戏剧》1996年第4期。

袁静芳：《传统音乐研究领域中的一个重要拓展——中央音乐学院佛教音乐文化研究室与台湾佛教慈济慈善事业基金会》，《中央音乐学院学报》1997年第1期。

黄翔鹏：《二人台音乐中埋藏着的珍宝》，《中国音乐学》1997年第3期。

田青：《佛乐与“通天塔”——记甘肃拉卜楞寺佛乐团访法》，《佛教文化》1997年第5期。

杨孟衡:《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》,《台北民俗曲艺》1997年第107期。

张先堂:《晚唐至宋初净土五会念佛法门在敦煌的流传》,《敦煌研究》1998年第1期。

田青:《世纪末回眸:智化寺音乐与中国音乐学》,《中央音乐学院学报》1998年第2期。

田青:《禅与中国音乐》,《中国音乐学》1998年第4期。

李国瑞:《音乐、道教、恒山》,《黄河之声》1998年第6期。

王永平:《论唐代道教内道场的设置》,《首都师范大学学报》1999年第2期。

杨民康:《中国傣族南传上座部佛教课诵仪式音乐研究》,《中央音乐学院学报》1999年第3期。

杨民康:《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》,《中国音乐学》1999年第4期。

田青:《杨荫浏与中国宗教音乐》,《音乐研究》2000年第1期。

李正宇:《归义军的乐营结构及配置》,《敦煌研究》2000年第3期。

袁静芳:《中国北方佛曲"十大韵"》,《音乐艺术》2000年第4期。

圣凯:《论中国佛教对生产作务的转变》,《法音》2000年第8期。

项阳:《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》,《中国音乐学》2001年第2期。

任继愈:《五台山文化是中国传统文化的缩影——五台山佛教文化国际学术会议上的讲话》,《五台山研究》2002年第3期。

项阳:《乐户与宗教音乐的关系》,《音乐艺术》2002年第2期。

郎樱:《西域佛教戏剧对中国古代戏剧发展的贡献》,《民族文学研究》2002年第4期。

汤君:《敦煌燕乐歌舞考略》,《文艺研究》2002年第4期。

肖英群:《论佛教、道教音乐与中国传统音乐的关系》,《内蒙古师范大学学报》2002年第5期。

乜小红:《唐五代敦煌音声人试探》,《敦煌研究》2003年第3期。

安宝慧、刘建昌:《论唐代的五台山佛教音乐》,《中国音乐》2003年第3期。

项阳:《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》,《文艺研究》2003年第5期。

刘强:《道教在山西》,《文史月刊》2003年第10期。

杨民康:《论佛教传播史晚期的音乐本土化——傣族和日本佛教音乐的比较》,《普门学报》2003年第17期。

陈玉女：《明代瑜伽教僧的专职化及其经忏活动》，《新世纪宗教研究》2004年第1期。

景蔚岗：《“山西八大套”名实辨正》，《音乐研究》2004年第1期。

康保成：《佛教与戏曲表演身段》，《民族艺术》2004年第1期。

田青：《佛教音乐漫谈》，《中国宗教》2004年第1期。

韩军：《五台山佛教音乐的历史价值》，《五台山研究》2004年第3期。

王定勇：《唐代佛曲表演形态蠡测》，《邢台职业技术学院学报》2004年第4期。

杨春薇：《普庵咒研究》，《中国音乐学》2004年第4期。

麻尧宾：《古印度佛教寺院经济形态探析》，《青海社会科学》2004年第5期。

杜斗城：《敦煌石窟中的五台山史料》，《忻州师范学院学报》2004年第6期。

景蔚岗：《笙管乐系与传统音乐分类理论》，《音乐研究》2005年第1期。

肖雨：《唐代五台山高僧对佛教音乐的贡献》《五台山研究》2005年第2期。

崔文魁：《明清时期的五台山佛教音乐》，《五台山研究》2005年第3期。

张振涛：《民间鼓吹乐社与寺院艺僧制度》，《音乐艺术》2005年第4期。

刘进宝：《归义军时期的“音声人”》，《敦煌研究》2006年第1期。

罗小红：《唐长安西明寺考》，《考古与文物》2006年第2期。

杨永兵：《晋南民间“三昼夜法事”仪式初探》，《五台山研究》2006年第2期。

刘进宝：《唐五代“音声人”论略》，《南京师大学报》2006年第2期。

曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，《音乐艺术》2006年第3期。

项阳：《改梵为秦中的“学者之宗”曹植》，《天津音乐学院学报》2006年第4期。

项阳：《关于音声供养和音声法事》，《中国音乐》2006年第4期。

欧仁：《试论佛教对中国古代戏曲的影响》，《内蒙古民族大学学报》2006年第6期。

程晖晖：《乐籍、妓籍、花籍之辨析——兼论乐籍制度下的女乐以艺为本、声色娱人的功能传统》，《音乐研究》2007年第2期。

赵昆雨：《云冈石窟乐舞雕刻研究》，《敦煌研究》2007年第2期。

景蔚岗：《中国传统笙的十二律实践》，《音乐研究》2007年第3期。

项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

玉卿：《黛螺顶佛教史》，《五台山研究》2008年第2期。

项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年第3期。

方建军：《声、音、乐及其思想技术涵义》，《音乐探索》2008年第3期。

项阳：《五台山传承世俗音声的启示》，《佛教文化》2008年第4期。

夏金华：《论“礼崩乐坏”是儒学走向衰落的重要原因——兼以佛教礼乐的发展进程为例》，《社会科学》2008年第7期。

项阳：《关于佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，《天津音乐学院学报》2009年第1期。

项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

何茜：《五台山佛教音乐探究》，《五台山研究》2009年第1期。

多杰仁宗：《青海地区藏传佛教寺院乐谱研究》，《中央音乐学院学报》2009年第3期。

王志鹏：《敦煌佛教曲子词之调名源流考辨》，《敦煌研究》2009年第3期。

刘凤：《五台山佛教音乐现状简述》，《科技创新导报》2009年第10期。

汪圣铎、高磊：《从佛教内道场看宋朝的政教关系》，《保定学院学报》2010年第1期。

才让：《藏传佛教金刚法舞的起源研究》，《艺术探索》2010年第1期。

万军杰、龚丽娜：《道场夜半香花冷，犹在灯前礼佛名——唐代宫人出佛之道》，《长江学术》2010年第2期。

杨秋悦：《瑜伽焰口仪式文本研究》，《法音》2010年第3期。

曾凡安：《礼乐视野下的清代地方官府演剧初探——以直省地区的府厅州县为考察中心》，《浙江学刊》2010年第3期。

司冰琳：《中国古代琴僧现象的文化解读》，《中国音乐学》2010年第4期。

司冰琳：《中国古代琴僧现象的文化解读》，《中国音乐学》2010年第4期。

汪圣铎、高磊：《从道教内道场看宋朝的政教关系》，《史学集刊》2010年第4期。

项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

逯凤华：《泰山祭祀用乐与鼓吹乐》，《济宁学院学报》2011年第2期。

李卫：《听楼宇烈谈“乐”》，《中华文化画报》2011年第2期。

屈洪海：《五台山台内、台外佛教音乐传承探析——以民国时期的两部佛乐曲谱为例》，《中国音乐》2011年第2期。

杨民康：《论佛教丛林制度与佛教音乐风格区的相互关系》，《艺术百家》2011年第4期。

欧燕：《唐宋军伶考》，《河北科技师范学院学报》2011年第4期。

韩军：《我与五台山佛教音乐》，《五台山研究》2012年第1期。

项阳：《佛教戒律下的音声理念——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，《中国音乐》2013年第2期。

项阳：《周公制礼作乐与礼乐俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

五、论文集

乔建中、薛艺兵、〔英〕钟思第、张振涛：《冀中京、津、冀地区民间音乐会普查实录》，中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐年鉴》，北京：文化艺术出版社，1994年，1995年，1996年。

屈大成：《从汉译律典看早期印度佛教的音乐观》，袁静芳主编：《第一届中韩佛教音乐研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2004年。

田联韬：《北京藏传佛教寺院雍和宫宗教音乐考察研究》，袁静芳主编：《第一届中韩佛教音乐研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2004年。

杨秋悦：《五台山殊像寺瑜伽焰口佛事录》，袁静芳主编：《第一届中韩佛教音乐研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2004年。

六、学位论文

陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，中国艺术研究院1993届硕士学位论文。

张箭：《三武一宗灭佛研究》，四川大学2002届博士学位论文。

刘斌：《六朝鼓吹乐及其与五礼制度的关系研究》，河南大学2003届硕士学位论文。

袁瑾：《水陆法会音乐研究》，中国艺术研究院2004届硕士学位论文。

钱慧：《六朝佛教音乐本土化探微》，南京艺术学院2005届硕士学位论文。

邸媛：《对各地〈五声佛〉曲牌的初步考察与分析》，河北大学2006届硕士学位论文。

吕雅莉：《明代宫廷音乐》，中央音乐学院2006届硕士学位论文。

吴凡：《秩序空间中的仪式性乐班——阳高庙会中的阴阳与鼓匠》，中国艺术研究院2006届博士学位论文。

程晖晖：《秦淮乐籍研究》，中国艺术研究院2007届博士学位论文。

刘晓伟：《云冈石窟乐器图像初探》，山西大学2007届硕士学位论文。

张咏春：《中国礼乐户研究中的几个问题》，中国艺术研究院2008届博士学位论文。

袁云霞：《晋西北静乐庙堂乐班的调查与研究》，山西大学2008届硕士学位论文。

吕玲玲：《宋以来藏传佛教在五台山地区的传播历史考略》，兰州大学2008届硕士学位论文。

李从阳：《唐代佛教用乐系统研究》，山西大学2008届硕士学位论文。

史凯敏：《鼓吹（乐）署考》，河南大学2008届硕士学位论文。

逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文。

白莉：《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文。

章侯冲：《中国佛教仪式研究——以斋供仪式为中心》，上海师范大学2009届博士学位论文。

袁瑾：《汉传佛教瑜伽焰口与全真道教铁罐施食仪式音乐比较研究》，中国艺术研究院2009届博士学位论文。

郭威：《曲子的发生学意义》，中国艺术研究院2010届博士学位论文。

黄佳：《敦煌音声人史料及其研究》，中央音乐学院2010届博士学位论文。

任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，中国艺术研究院2011届博士学位论文。

张元：《格鲁派在五台山的发展》，西藏民族学院2011届硕士学位论文。

王丹丹：《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》，中国艺术研究院2011届硕士学位论文。

周晓爽：《房山区北郊村音乐会传谱及其活态研究》，中国艺术研究院2011届硕士学位论文。

任飞：《唐代太常、教坊乐官研究》，福建师范大学2011届博士学位论文。

刘霞：《古都梵音——开封大相国寺佛教音乐考察与研究》，河南大学2011届硕士学位论文。

陈瑜：《晋北地区民间道教科仪音乐研究》，中央音乐学院2011届博士学位论文。

徐倩：《云岗龙门石窟音乐图像比较研究》，天津音乐学院2011届硕士学位论文。

柏互玖：《大曲的演化》，中国艺术研究院2012届博士学位论文。

秦晓妍：《一个乐班的传统》，中国艺术研究院2012届硕士学位论文。

袁郁文：《历史现场的音乐文化积淀——济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍》，中国艺术研究院2012届硕士学位论文。

后　记

文稿付梓刊行之际，心里还是诚惶诚恐。

作为佛教音声研究的后学，一切刚刚开始。不论是对中国佛教音声流变的整体把握，还是对五台山佛教音声微观个案的实证研究，或者对“印度—中土—五台山”三个不同时空流变的对接研究，拙作都尝试做出了新的探索。突破传统意义音乐本体研究的局限，以“为用—制度”博弈为主线，从音乐学界甚少关注的佛教戒律、伎乐供养的视角进行切入，便有了与既往研究的诸多不同……

在此感谢我的恩师项阳先生，没有他学术理念的创新，也就没有我这篇文稿的产生。先生治学讲究多维交叉、纵横对接，其所倡导的宏观把握下的微观研究，文献与活态考察的发生学研究，整体脉络一致性下的区域丰富性研究，“功能—制度—礼俗两条脉”的立体交叉研究，宫廷、王府、地方官府、军队、民间、寺院、道观的一致性传播研究等，形成了独特的学术理路。在他的带领下，我们形成了一个以硕士、博士为主体的学术创新团队。这是项阳先生治学严谨与教学相长的重要体现，也是上海音乐出版社看中项阳先生的重要所在。

上海音乐出版社作为一个历史悠久的专业出版社，在业界享有盛誉。此次出版给予我们大力支持。在此，对出版社的各位领导、各位员工表示衷心的感谢，尤其是对出版社的费维耀社长、龚蓓主任、陈盼编辑表示衷心的感谢，无数次的校对与无数次的叨扰，他们都耐心解答，对其敬业精神表示钦佩。

佛家讲缘。结缘五台山，乃吾之福也。遇到亦师亦友的各位专家学者、高僧大德，此专著才得以顺利完成。在此，感谢中国社会科学院宗教研究所嘉木样·凯朝先生、中央民族大学音乐学院副院长包爱军教授、原海政歌舞团笙演奏家任贵和先生、山西省音乐舞蹈研究所韩军研究员、忻州统战部杨晓宏部长与庞跃进科长，忻

州宗教局赵雁宾局长与胡慧秘书、五台山文化研究所所长肖利民教授、忻州文联秘书长武兆鹏先生、繁峙县李鸿儒先生、五台县前文化馆馆长孟奋臻、五台永红山庄老板刘永红；感谢菩萨顶住持章样摩兰师傅、宝贵、利民、嘉化师傅；镇海寺住持金光师傅；黛螺顶住持昌善师傅、悟修、悟禅师傅；南山寺住持汇光师傅、悲善、万行、伽海、伽宗、伽友、慧义师傅等；殊像寺住持果祥和果明、演隆师傅；普寿寺知客妙一师傅；塔院寺照勇师傅；繁峙县极乐寺住持释善意师傅；繁峙县观音殿佛乐班常宇师傅、魏来福老师；忻州市福田寺住持妙祖师傅、义前、义根师傅；忻州市观音寺住持照瑞师傅；感谢忻州王要村张玉平乐班、忻州市卢补良乐班、阳高县滑磊乐班、定襄县宏道镇南门外村史志强乐班等。正是他们无私的帮助与支持，才使我顺利完成各种调查、研究与采访工作。

最后要感谢我所在单位的领导，感谢他们为我的学习与科研提供了各种便利条件，从而顺利完成“五台山文化研究中心”的专题研究项目以及山西省人文社科重点研究基地项目（PSSR）。

一本学术专著的形成倾注了太多人的帮助与关怀，无以言报，唯有不断学习、努力工作，以更多更好的研究来回馈大家。但是，学术研究永无止境，尤其是博大精深的佛教音声文化领域更是如此。由于自身知识结构的欠缺，对于佛经、佛教思想、三大宗派的理解尚处于初级阶段；对于五台山藏传佛教、五台山佛教音声的对外传播、五台山佛教音声的数字化保存等方面的研究还需要加倍努力、拓展深化。

佛教思想之精髓，台山之博大，文殊之圣域，尽吾生之全力，也仅能揭其冰山一角，但福慧双修，无悔无憾，永远在路上……

孙　云

2018 年 9 月

世纪出版

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论
ISBN 978-7-5523-1255-3
9 787552 312553 >
定价：78.00元